UPsalón

N. 7
Revista Estudiantil
de la Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana

sexobsceno • **las mujeres de Aristófanes y Martí**

premios *Upsalón* • **tres tigres porno:** Casey, Cabrera Infante y Sarduy

índice

Dossier

La guerra contra los límites. El síndrome de Jerjes 3 Santiago Alba Rico
Eliseo Diego: infancia en la mirada, magia en la palabra 15 Alicia Abascal Ruiz
Entre el placer y la realidad, *Caperucita Roja* 19 Heian Perón Araújo
El principio de cooperación universal 22 Yaíma Estrada Napoleón
Escritoras para niños: personas y personajes 25 Enrique Pérez Díaz
El fenómeno Harry Potter: ¿producto exitoso del marketing? 31 Anabel Enríquez Piñeiro
Literatura escrita por niños. La experiencia del *Caracol* 36 Gelsys M. García Lorenzo
«La educación sentimental» 40 Enrique Hernández Bustos

Ensayos

Integración y resistencia en la era global 43 Hamlet Fernández DíazG
Visiones del Oriente en el Museo Nacional de Bellas Artes 48 Anelys Álvarez Muñoz

Confabulaciones

La mandarina mecánica 52 Legna Rodríguez
Último mensaje en una botella 54 Omar Felipe Mauri

Poesía

El antifaz • Yo no bailo con Juana • Niño llorando 56 Ramón Fernández Larrea
Delirio habanero • Paisaje urbano • Los exiliados 59 Mariene Lufriú

Traducciones

Philip Larkin: xxiv • Desengaños • Los viejos tontos • Un estudio de los hábitos de lectura 60 Juan Manuel Tabío

Reescrituras

La vida es un divino guión... 64 Judith Moris Campos
Vicente Jesús Figueroa 65 Marlen Domínguez
Loisis Saínz Padrón
Cintio Vitier en la memoria 66 Amaury Gutiérrez Coto

Reseñas

De cómo Ariadna quebró su hilo y otros relatos 68 Samuel Hernández Dominicis
Sobre el regreso de una sombra difícil 70 Arianna Landaburo
Quiero volver a escribir una obra que se llame... 71 Cynthia de la C. Garit Ruiz
¿Dónde está la princesa?, o la búsqueda de una quimera 73 Yaima Rodríguez
El umbral de los contrastes y Jámilton: *the nineteen stripes band* 76 Eloy Costa Arias
Motivos para soñar despierto 78 Claudia Torras Mendoza

Colaboradores 80

Catálogos I
V
XVI
XXIII

Ilustración de cubierta
Andy Paneque

Codirectoras
Sandra García
Camila Valdés León

Editores
Gelsys M. García Lorenzo
Cristhian Frías Rangel

Sección de crítica y creación
Samuel Hernández Dominicis
Carlos Anibal
Arysbel...
Alejandro Condis

Correctores:
Roberto Rodríguez Reyes
Tomás E. Pérez

Diseño
Aliot Martín

Consejo asesor
Rogelio Rodríguez Coronel
José Antonio Baujín
Haydée Arango
Jamila Medina
Ariel Camejo
Leonardo Sarría
Yoandy Cabrera
Alejandro Sánchez
Reinier Pérez-Hernández

Redacción
Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana
Edificio Dihigo
Zapata y G
La Habana, Cuba

upsalon@fayl.uh.cu

RNPS: 0538
ISSN:

Editorial

¡Conozca el coño! –así invita al público la performática Annie Sprinkle, para que miren dentro de su vagina todo lo que permita el espéc(tác)ulo, y para dinamitar mediante lo «hiperpornográfico» ciertas mitificaciones, que alimentan tanto la moralina como la masturbación. A esos saberes incita hoy *Upsalón,* y es como decir: husmee en el sexo, en su representación y en sus prácticas, incluso transaccionales; penetre en la lluvia dorada de disquisiciones teóricas que delimitan el erotismo de la pornografía, lo amoroso de lo perverso, lo X de lo XXX, lo hetero de lo homo, lo lírico de lo obsceno..., en paravanes sucesivos afirmados por miríadas de censores y subvertidos, paralelamente, por los contextos y las eróticas de una encadenación de receptores: oidores y lectores, frotadores y *voyeurs.*

¿Son pornográficos los manuales de sexología y las novelitas rosa?, ¿cuando se piensa en el desnudo se piensa en un cuerpo femenino?, ¿bajo «La Bella y la Bestia» se agazapa el mito de Psique y Eros?, ¿el falocentrismo tropical propicia la prostitución masculina, como ejercicio de poder?, ¿puede acusarse de pedófilo al *hentai?*, ¿es el amante verdadero un caníbal?, ¿cuánto semen se precisa para cimentar la historia de un país? La gama de preguntas se extiende como las gradaciones del goce (ante un ciruelo, una serie televisiva, una ciudad, los ventanales de una escuela, una muñeca ahorcada, un vencedor olímpico... y todos los objetos eróticos posibles). Ofrecida, *Upsalón* aventura más cuestionamientos que respuestas, y subraya ciertos espacios en blanco que quedaron por explorar (la invisibilidad del desnudo masculino y del orgasmo femenino, el intelectual orgánico entre el sexismo y la domiNación de la mujer, el cine del plano

La guerra contra los límites: el síndrome de Jerjes

Lucía: Oye, papá, Bush y Aznar, ¿alguna vez fueron niños?
No me lo puedo imaginar.
Padre: Supongo que sí.
Lucía: Ah, ya lo entiendo, es que hay personas que, cuando llegan a cierta edad, dejan de haber sido niños.
(Abril 2003, una niña ante los bombardeos de Bagdad)

En un trenecito tunecino, camino de La Marsa, como mil veces antes en otro portugués, un padre cuenta a sus hijos de seis y nueve años respectivamente, los preparativos de Jerjes, rey de Persia, para la invasión de Grecia. Como si el relato, en efecto, mantuviera en marcha el tren y como si ellos fueran los capataces de una galera o de una cadena de fabricación, los niños no admiten ningún alto ni la menor distracción: «sigue», saltan, se enrabietan y hostigan al narrador. «Sigue», «sigue», exigen cuando se interrumpe y «sigue» repiten, sin distinguir ya bien y aunque la voz continué desgranando la historia, cada vez que el tren se detiene en una estación. «Cuenta un cuento», «sigue» y «cuéntalo otra vez», son los imperativos de un trayecto en el que no puede haber paradas hasta el destino final y en el que este debe ser sólo el principio de un nuevo viaje.

En realidad Jerjes estaba también repitiendo la desgraciada aventura de su padre Darío, como re-vancha y re-paración de esa tentativa que en el año 490 a. de C. acabó en la mítica llanura de Maratón, yunque de los persas y gloria de los atenienses, rememorada sobre todo por el mensajero anónimo que llevó a Atenas la noticia del inesperado triunfo y luego murió agotado por el esfuerzo. Hoy recordamos no la victoria sino la carrera, en una repetición material, secuestro del significado por el signo y desplazamiento de la guerra a sus señales, en la que el corredor se esfuerza durante 42 km para transmitir su propio triunfo en la línea de meta o, derrotado, llegar al final sin nada que comunicar. La maratón olímpica, con toda su belleza, no es, en efecto, sino la batalla de los mensajeros que luchan unos contra otros para anunciarse a sí mismos, una buena metáfora de la autofinalidad de la victoria en un mundo **–el nuestro– en el que** la derrota, al otro extremo, se descalifica también a sí misma.

Jerjes quiso repetir e invertir, estructura al mismo tiempo de la venganza y de lo edípico, la contienda malograda de su padre, a despecho de los consejos y los augurios que hubieran debido disuadirlo. El primer gesto, si se quiere, es *historia*; su repetición es ya *relato*. Por eso los libros de Heródoto combinan a partes iguales la historia y el relato, es decir, la descripción de los acontecimientos y de sus causas y, esa ceguera individual frente a la historia que los griegos llamaban *destino.* Los relatos de Heródoto están llenos de detalles delirantes, de precisiones fantasiosas, de episodios –literalmente «carreteras secundarias»**– por completo novelescos. Algunos de ellos tienen que** ver con las cifras, que son los límites mentales mediante los cuales nos representamos lo ilimitado.

Jerjes el loco, el tirano, el impío, el desmedido, el descomunal, reunió **–nos dice el historiador– un ejército de tres millones de soldados.** Jerjes el destemplado, el desaforado, el intempestivo, mandó colocar setecientas cincuenta naves, casco contra casco, sobre las aguas del Helesponto, a modo de puente, para que sus tropas, durante siete días y siete noches **–un seísmo de bestias, carros y hombres–, cruzaran de**

lo que nombramos arbitrariamente Asia a lo que llamamos Europa. Es verdad que mediante los números Heródoto pretendía iluminar la desproporción de fuerzas entre los contendientes y, en consecuencia, el superior valor de los griegos, pero también nos permite así imaginar la voluntad autista, el delirio de omnipotencia, la neurosis sacrílega del rey persa.

Incluso hoy, acostumbrados a numerar fuera de la mente las sumas imposibles de las riquezas y los cadáveres, tres millones continúa siendo una cifra casi hilarante, de tan excesiva como resulta. Una niña de nueve años quizás tiene ya números en la cabeza para tal disparate y se imagina tres unidades salvajes, como tres gavillas, una sobre otra, de incontables espigas; para un niño de seis, en cambio, tres millones es casi tanto, es una cifra tan monstruosa e inconmensurable como... cien y haría falta añadir uno (3.000.001) para reducir esa cantidad a una imagen manejable. Para un griego de la época de Heródoto tres millones era, sobre todo, una forma de medir lo *apeiron*, de percibir físicamente los límites humanos frente a lo ilimitado, la experiencia mental del cataclismo retumbante, del alud que no cesa, de la catarata incesante, de la tormenta de arena, de la lluvia de chispas, del bombardeo abrumador en medio del cual **–tanto nos supera y hasta tal punto nos** amenaza**– no podemos dejar de reír (y casi deseamos que** caigan más agua, más arena, más bombas): tres millones, en definitiva, es sólo una expresión numérica de eso que Kant llama el sentimiento de *lo sublime*.

Hagamos cuentas: la Atenas clásica censaba unos 20.000 habitantes en el año 490; las cuatro ciudades más grandes de China, en la misma fecha, llegaban a 100.000; en 1519 Tenochtitlan, la capital de los aztecas, tenía 80.000 y Granada y Lisboa, las más pobladas de la península, superaban quizás los 70.000. En el período de máximo esplendor, bajo la dinastía de los Antoninos (siglo ii d. de C.), la incomparable Roma **–imperio y gigante** sin rival**– llegó a reunir a un millón de personas. Lo que** pretendía Jerjes, pues, era trasladar tres veces la Roma de los Antoninos **–tres ciudades de Roma– desde lo que** nombramos arbitrariamente Asia a lo que llamamos Europa; o desplazar 150 veces la ciudad de Atenas **–150** ciudades como Atenas– contra Atenas, a través de una pasarela de penteconteros y trirremes, por encima del mar, cosiendo el desgarrón de los continentes, entre el Mediterráneo y el Mar Negro.

La idea que Jerjes se hacía del mundo y de sí mismo no sólo se expresa a través de las cifras pluviales. La primera vez que el soberano persa quiso trasladar su ejército al otro lado, una tempestad desbarató la pasarela y hundió una decena de barcos, matando además a algunos de sus hombres. Ello provocó la reacción furibunda del monarca, el gesto por el que todos **–sin** saber nada de Heródoto ni de las guerras médicas ni del imperio persa**– recordamos su vesania, una especie de** *arquetipo* legendario desprendido de su cólera como ilustración del despotismo oriental: Jerjes, en efecto, contrariado por la pérdida de parte de su flota, ordenó azotar al mar y arrojar entre sus aguas un par de grilletes. Durante veinticuatro horas, una barca recorrió arriba y abajo el Helesponto mientras el propio rey lanzaba su látigo trescientas veces contra las olas, a derecha e izquierda, en un acto de justicia que era, al mismo tiempo, una represalia y una advertencia: «¡Maldita corriente! Tu amo te inflige este castigo porque, pese a no haber sufrido agravio alguno por su parte, lo has agraviado. A fe que, tanto si quieres como si no, el rey Jerjes pasará sobre ti». Y así la segunda vez, aprendida la lección, el mar los dejó pasar.

Jerjes había reunido soldados de todos los rincones de su vastísimo imperio y cada uno llegó al Helesponto con las ropas y armas propias de su país: los persas, medos y cisios provistos de tiaras, escudos de mimbre y túnicas coloridas; los hircanos con sus grandes arcos y sus puñales; los asirios coronados de bronce y armados de pesadas mazas; los bactrios y los arios con sus mitras y sus arcos de caña; los sacas con turbantes en punta y hachas cortantes; los indios vestidos de algodón y alzando puntas de hierro; los partos, los sogdos, los corasmios, los gandarios y los dadicas con sus lanzas cortas; los caspios con pellizas y alfanjes; los sarangas con ropas teñidas y botas altas; los pacties, los utios, los micos y los paricanios, con sus características pieles y sus anchos cuchillos; los árabes envueltos en sus amplios mantos, esgrimiendo largos arcos de curvatura inversa; los etíopes, cubiertos con pieles de panteras y embadurnados de yeso y minio; los libios ceñidos de cuero; los paflagonios con cascos trenzados y venablos aguzados al fuego; los ligures, los matienos, los mariandinos, los sirios, los frigios, los armenios, los lidios, los misios; los tracios con pellizas de zorro y botas de ciervo; los pisidios con sus dos jabalinas, sus yelmos cornudos y sus piernas vendadas de púrpura; los milias y moscos con cimeras de madera y lanzas de muchas puntas; los tibarenos, los macrones, los mosinecos, los mares, los colcos, los alarodios, los saspires; los cilicios y los lasonios ocultos tras sus adargas de cuero crudo, arrastrando sus túnicas de lana y armados con dos venablos y una daga. Allí también se reunieron, de todos los puntos de la tierra, bestias de guerra y animales de granja: gamuzas, mulas, caballos, toros, cerdos, corderos, perros, bueyes, zorros, elefantes y camellos.

Hay que imaginárselo bien. Era literalmente una ciudad lo que Jerjes quería trasladar a Europa, no sólo armas y carros y animales sino todo lo necesario para la supervivencia e incluso el bienestar de la tropa: tiendas, vajillas, trípodes, ropas, esclavos, sacerdotes, mujeres. Hay que imaginarse el tropel de pies, patas y ruedas pasa y pasa de barco en barco durante siete días y siete noches, ciento sesenta y ocho horas sin interrupción: los egipcios con escudos, los etíopes con lanzas, los frigios con espadas, los asirios con cabezas de bronce, bajo la luz del sol y bajo el claro de luna, haciendo crujir y trepidar y oscilar **–como** traquetea el tren tunecino camino de La Marsa**– las pesa**das naves de remos, bajo la lluvia repentina que golpeaba las cimeras y los yelmos, entre el piafar de los caballos y el alboroto de las gallinas y los ladridos de los perros. Pasa y pasa durante diez mil ochenta minutos, percutir de cascos, balidos, gritos, canciones: un desfile regio, marcial, imponente, desmoronado enseguida en una patulea en desorden de criados con fardos, cocineros con marmitas, palafreneros con monturas, escuderos con panoplias, rabadanes con corderos. Pasa y pasa, sin parar, sobre la madera quejumbrosa: un retumbar, un repiquetear, un aletear, un rechinar, dejando sobre la cubierta un rastro de orines, boñigas y barro.

Hay que imaginar después el movimiento de esta ciudad longitudinal, de la triple Roma en marcha, de las 150 Atenas sucesivas, por entre valles y montes, ante el asombro de un campesino o un cazador que asomaban un instante la cabeza detrás de una roca y corrían luego espantados a sus aldeas. Primero marchaba la caballería persa, los diez mil famosos guerreros conocidos como los Inmortales, coronados de oro; a continuación, un primer grupo de infantería de quince naciones: negros, cetrinos y blancos; después, los dos mil lanceros y jinetes de la guardia real, ricamente ataviados; les seguían los diez caballos sagrados, llamados neseos, de gran alzada y enjaezados con lujo; detrás, el carro consagrado al dios Ahuramazda tirado por ocho corceles blancos; después marchaba Jerjes mismo con sus esclavos y sus pesadas tiendas seguido de otros mil lanceros y otros mil jinetes persas y nuevas falanges de quince naciones distintas; luego iba la cuadrilla de escribas, traductores y sacerdotes; los carros de intendencia seguidos por un corral cacareante de aves; los arrieros con las mulas, las vacas y los corderos; las concubinas en sus carretas rebosantes de telas y de mejunjes; los carpinteros, los herreros, los orfebres, los curtidores, los tañedores de lira; los enfermos en parihuelas y carretas tiradas por acémilas; los caballos de refresco y las bestias de recambio; y, siempre los últimos, rezagados por el peso de las cargas y la lentitud de su naturaleza, los camellos. Pero, detrás de ellos iban todavía... los leones. Porque en el año 490 a. de C., en los montes de Tracia, como por toda la ribera mediterránea, había leones que nunca habían visto ni comido camellos y que seguían con cautela **–nos cuenta Heródoto– a** esos animales montañosos y peludos, torpes y absurdamente altivos, que se exponían a sus zarpazos. Dudaban si atacarlos o no, desconfiando un poco del sabor y la salubridad de su carne. Tras algunos escarceos y vacilaciones, un león pionero, vanguardia de su raza, se decidió: derribó un camello, lo desgarró y empezó a comérselo. Dio su visto bueno y una jauría se arrojó sobre la presa. Desde entonces decenas de leones siguieron al ejército de Jerjes a lo largo de la Tracia, atacando y devorando al último rumiante de la caravana, despensa móvil casi inagotable. Así el paso de la Persia invasora fue dejando en los caminos de Grecia un reguero de cadáveres de camellos descuartizados.

Los leones prosopopéyicos de Heródoto son apenas un detalle ingenuo y excrecente de la narración, pero fijan desde atrás la imagen del ejército infinito que progresa arrollador hacia la ciudad de Atenas; ofrecen de igual modo, como en el ángulo de un gran fresco, la escena de un duelo periférico y desigual, acontecimiento puro y desprovisto de intención, que limita y erosiona la sucesión potencialmente ilimitada de la caravana. Los leones no significan nada: «memo-

rizan» por nosotros, e iluminan, el orden de conjunto, que sin ellos imaginaríamos peor. Pero al mismo tiempo, que contemplan desde detrás de un árbol el paso del ejército con su abigarrada variedad de formas y colores y se asombran de un modo muy humano ante esos animales desconocidos y siguen a la caravana, incorporándose a la misma sin formar parte de ella, **–siempre en el borde,** siempre intrusos y sin embargo dentro de la fila, como su paradójico extremo natural**–,** esos leones asombrados, digo, se parecen mucho a los lectores de Heródoto (y al propio historiador, fascinado y cauteloso, que persigue, clasifica y devora lo desconocido). Puede decirse, pues, que detrás de la infantería, la caballería, la guardia personal del rey, los arrieros y sus animales, las prostitutas y sus carretas, los carpinteros, los cocineros y los camellos, al final de la caravana, dentro y fuera, asombrados y voraces, van los lectores de Heródoto (y él mismo, pionero de su raza, anotando y capturando las cosas nunca vistas). Por encima o por debajo, inseparable de las investigaciones y las lecciones, de los chovinismos y las moralejas, los lectores de Heródoto, como los leones de Tracia, como los niños en el tren tunecino que sigue avanzando hacia La Marsa, perciben la fabulosa variedad y concreción del mundo. La disposición de la caravana es asimismo, de algún modo, el orden de (re)presentación del relato antiguo **–el esqueleto, por así decirlo, del universo** mismo**–; el paso de la Ciudad moviente, con** su férrea y arbitraria distribución interna, por los montes de Tracia, ante los ojos pasmados del campesino y del león, reproduce la pasión catalogadora del lector-autor.

Heródoto, que funda en Occidente la disciplina de la Historia, prolonga una mirada que es griega y humana, antigua y moderna, aunque quizás no ya post-moderna. Desde Aristóteles a Claudio Eliano, de Plinio el Viejo a Isidoro de Sevilla, pasando por las más o menos fabulosas hagiografías de Alejandro Magno (la del Pseudo-Calístenes, Arriano o Quinto Curcio), las primeras filosofía, historiografía y ciencia física y natural, pueden leerse también como *Caperucita Roja*, como un catálogo de vivientes, una lista de maravillas, un inventario de tangibles, un registro de sustancias y accidentes. Antes que *cómo* o *por qué* y al igual que *La historia de los animales,* la *Historia Natural* o las *Etimologías,* el relato de Jerjes está respondiendo a la pregunta más básica y a la más necesaria, aquella cuyo sólo planteamiento justifica ya la presencia del mundo y nuestro penar y trabajar en él: *qué hay ahí.* «Había una vez un rey que reunió un gran ejército». *Hay,* el verbo pespunte de los cuentos, es el que demuestra que no estamos solos en el espacio y que fuera de nuestra voluntad y de nuestras ideas, al margen de y a veces contra ellas, los límites existen y se llaman león, camello, tienda, montaña, mar, y su independencia es insobornable. *Ahí,* el deíctico por excelencia, es el lugar donde no estamos nosotros, el que no podemos llenar y donde el león, el camello, la tienda, la montaña, el mar, no pueden deducirse de nuestra existencia. *Hay* y *ahí* pueden ser destruidos, pero nunca absorbidos en el sujeto que los destruye.

El niño de seis años ve esta experiencia de los límites y se queda fascinado ante el desfile de pueblos y bestias del ejército persa, rematado por el atónito león que estudia con cautela al camello antes de comérselo. La niña de nueve años columbra ya la relación entre los límites en el espacio y la historia ejemplarizante que, en este relato y en el conjunto de su obra, nos cuenta una y otra vez Heródoto. Ejemplarizante, sí, porque todos los buenos relatos lo son, en un sentido más descriptivo que moral: a fin de cuentas, ese camello es un ejemplar de la especie de los camellos como el único e irrepetible Jerjes, por su parte, es un ejemplar de la clase de los que no (re)conocen ningún límite.

—Pero Jerjes no ganó la guerra, ¿verdad? **–pregunta inquieta la niña, consciente** ya de que los acontecimientos suceden en dos sitios distintos al mismo tiempo: un orden que llamamos Cuento y un desorden que llamamos pomposa y fraudulentamente Realidad. Dos dimensiones, por cierto, cuya misteriosísima relación continúa siendo indescifrable para los adultos.

Heródoto trenzó las dos en su obra, sin que a veces puedan distinguirse bien sus hilos. Es considerado entre nosotros el padre de la Historia porque no trabajaba al servicio de una corte y porque, al contrario de lo que sucede con los *logoi,* sus antecesores inmediatos, sus fantásticos anecdotarios se proponen expresamente explicar un mundo común **–compartido por bárbaros y helenos– al margen de los dioses y a partir del** principio que, seis siglos más tarde, el griego Luciano postularía como horizonte ideal del historiador, el cual debe ser **–decía–** *xenos kai apolis,* extranjero y sin patria. Con Heródoto nace la objetividad, es decir, el logro de un fracaso irrenunciable, la funesta maldición de una victoria que descubre y multiplica sin interrupción **–como los hachazos del** aprendiz de brujo**– la subjetividad derrotada. Heródoto,** fascinado tan a menudo por los bárbaros, era sin embargo un patriota.

—¿De dónde era Jerjes? **–pregunta el padre.**

—Persa **–responde la niña.**

—¿Y Heródoto?

—Griego.

—¿Y quién nos cuenta la historia?

—¿Quieres decir que Heródoto es un mentiroso? **–pregunta a su vez la niña tras un instante de infantilísima** seriedad.

Con Heródoto, en efecto, no nace sólo la objetividad (y su explotación subjetiva), sino también la narratividad y con ella la propaganda de guerra. Antes de él, la *Iliada* se preocupa sólo de las «hazañas» de los héroes, sea cual sea su bando, y la victoria de los griegos sobre los troyanos, cifra de la muy humana teomaquia de los dioses en el Olimpo, se justifica a sí misma como un acontecimiento puro: Aquiles no es más justo que Héctor y en Ulises admiramos la *metis* de su añagaza y no la *diké* de sus motivos. Lo mismo vale para la *Biblia*, formidable saga de un Dios caprichoso que prevarica, roba y asesina a favor del pueblo por Él elegido, sin reparar en medios a la hora de asegurarle el triunfo: sólo en retrospectiva, bajo el imperio del esquema herodotiano y hollywoodesco, la victoria de David sobre Goliat nos aparece de forma errónea y natural como el triunfo del débil sobre el fuerte cuando lo que describe en realidad **–al revés– es la supremacía de la fuerza tecnológica sobre** la debilidad bruta (poderío que hoy se prolonga, en la misma región del planeta, en la desigual batalla entre los aviones israelíes y los cuerpos palestinos).

Dicho sea de paso, la original brutalidad del episodio bíblico, con su sorprendente y hasta hilarante infracción de las reglas, nos es devuelta con brillantez por el cinematográfico Indiana Jones en la famosa escena en la que Harrison Ford descarga su pistola sobre el gigante árabe que lo desafía a un combate cuerpo a cuerpo; es, por así decirlo, el *gag* de David, el gesto inesperado mediante el cual se invierte de un solo golpe la desproporción de las fuerzas y cuyo colofón es Hiroshima, esa gran explosión de risa que sigue al hecho de que la debilidad de un solo hombre **–de un solo dedo– derribe en un instante la suma** cero de doscientos mil hombres. Tal gesto inesperado se llama tecnología de guerra, concentrado de *logos* y de *metis* humanas, que ha acabado por imponer, a fuerza de declarar inofensivo el cuerpo, el *contra-gag* **–infracción adventicia** de las nuevas reglas**– del atentado suicida. Desde nuestra** ética, el *gag* bíblico de Indiana Jones es atroz, pero desde Hollywood, perversión ideológica de Heródoto, se vuelve moral; héroe puramente homérico, su gesto se inscribe en una Narración que lo vuelve además justo: como el coronel Thibet al mando del *Enola Gay,* Indiana Jones está haciendo un buen uso general de la infracción puntual, que de esa manera queda justificada.

Algo de esto encontramos ya en el episodio de Jerjes. Todavía apenas historiado, lo que inventa Heródoto y manipula Hollywood es, por así decirlo, la estructura del Relato occidental, un marco de decisión axiológica que dirime el derecho del héroe al triunfo, al margen de los dioses que lo apoyan y de las armas que lo sostienen, y que reordena la oposición victoria/ derrota contra el fondo de un litigio moral. El hecho de que todos los progresos hayan servido siempre también para conservar y prolongar los males, no debe llevarnos a desdeñar esta transformación. A partir de Heródoto, los vencedores están obligados a *relatar* **–y no** simplemente registrar**– sus victorias. Incluso Dios tiene que** ser justo, y no sólo omnipotente.

En un mundo en el que los fuertes siguen venciendo a los débiles y casi siempre la injusticia doblega a la justicia, el peligro del relato es grande, toda vez que el triunfo se presenta, bajo un fraude ideológico por acumulación de imágenes, como un automatismo calvinista, floración espontánea del máximo Bien, y no ya **–según el modelo de la** *Iliada* y la *Biblia*– **como el prorrumpir pleno de una hazaña** vistosa o de la voluntad caprichosa de Yahvé. Pero en un mundo en el que la fuerza continúa venciendo a la debilidad con independencia de sus méritos políticos o morales y en el que la injusticia se impone a la justicia sin desdeñar los más horrendos medios, el relato es asimismo la mínima derrota de los poderosos. La historia, es verdad, la escriben los vencedores, pero los relatos se los dictan de algún modo los vencidos. El relato no es tan solo la inversión sublimada de la relación real, la compensación ficticia de una derrota material; es una concesión arrancada a los vencedores, el triunfo insuficiente de los débiles, la condición menor que imponen los justos a sus verdugos. A partir de Heródoto, todo relato es una legitimación; los vencedores tienen que narrar su victoria y tienen que hacerlo subvirtiéndola o volteándola, como si fuera el triunfo de la justicia y la razón, la superioridad del débil sobre el fuerte. Esto, que hoy nos parece tan evidente, tuvo un principio y sigue teniendo sus consecuencias: podemos pensar que las reglas son sólo apariencias, pero es más correcto decir que las apariencias son reglas. El relato cuenta (en el doble sentido del término), reprime, limita, decide, moviliza; es el lugar donde los pequeños, los segundones y los enfermos **–Pulgarcito y** *El gran Meaulnes*, San Jorge y *Matar a un ruiseñor*, Rapuntzen y Don Quijote**– hacen justicia; constituye el depósito vivo** del derecho al que los grandes, los primogénitos y los sanos deben públicamente sujetarse.

Mientras Cleón y Diódoto, en la terrible asamblea descrita por Tucídides, discuten sobre «lo conveniente» para Atenas sin que Sócrates pueda insertar jamás el concepto de «lo justo», Heródoto ya ha introducido el cuento de la justicia. Este Gran Cuento (la Historia como *relato*) es la estructura cuyo fin anuncia Liotard en 1979 sin comprender quizás que la única alternativa al Sentido Narrativo, con todas sus abominaciones y despropósitos, es el restablecimiento del *gag* bíblico y la plenitud homérica, esa sucesión de «acontecimientos puros», liberados de cualquier dimensión temporal, que la televisión recoge y multiplica como prolongación de la digestión por otros medios, sin poder distinguir entre una olimpiada, una catástrofe y una guerra.

En cualquier caso, el Gran Cuento de Heródoto continúa siendo tan poderoso que si todos los padres por igual, de izquierdas o de derechas, contamos a nuestros hijos los

LAS PRIMERAS FILOSOFÍA, HISTORIOGRAFÍA Y CIENCIA FÍSICA Y NATURAL, PUEDEN LEERSE TAMBIÉN COMO *CAPERUCITA ROJA*, COMO UN CATÁLOGO DE VIVIENTES, UNA LISTA DE MARAVILLAS, UN INVENTARIO DE TANGIBLES, UN REGISTRO DE SUSTANCIAS Y ACCIDENTES.

mismos *gags* (la cólera de Aquiles, la ceguera de Áyax, la carcajada de Heracles Melampigo), cuando se trata en cambio de *narrar* lo único que se nos ocurre a los de izquierdas es proponer ficciones invertidas o contar los mismos relatos del revés. Hasta tal punto este Gran Cuento es poderoso que inevitablemente se nos impone la ilusión de que en la figura de Espartaco crucificado vencieron los esclavos, de que el final de las guerras médicas es el principio de un nuevo mundo y de que nuestros abuelos republicanos no lucharon contra el fascismo en vano.

En el trenecito que sigue su camino, el niño de seis años ve por todas partes *gags* y eso es bueno; la niña de nueve ve por todas partes relatos y eso tampoco es

malo. La *Historia* de Heródoto es una excelente lectura **–o narración– para niños. Por un lado proporciona un am**plio muestrario de criaturas y primicias empíricas, junto a decenas de buenos **–en forma de fábulas, apólogos e** historietas: la de Sesostris y los hijos del arquitecto; la de Ferón cegado por insultar al río Nilo; la de Psamético y la búsqueda de la palabra más antigua; la de Psamético y los misterios de la compasión; la del feliz Polícrates que ni siquiera a propósito logra escapar de su buena fortuna y al que los dioses castigan por ello. Por otro lado, Heródoto suministra un primer acercamiento al tema de la guerra y a la idea de justicia, con la invasión de Grecia por Jerjes como estreno literario de un molde todavía vigente. Pero entre el *gag* y el relato, entre el mito y la historia, separados ya por una línea más o menos consciente, sigue habiendo un elemento común, una intersección cósmica y moral, la invariante de una amenaza cuyo corrimiento geológico **–de la** *fisis* a la *polis*– confirma la transformación.

Del mito a la historia, el paso del «equilibrio» a la «justicia» mantiene como su negación compartida, y como la condición misma de la narración, el tema griego por excelencia, la transgresión originaria de la que nacen todos los peligros para el mundo y para la ciudad. Me refiero, claro, a la *hybris*, el desprecio de los límites, el pecado de extra-limitación, la tentación de lo des-comunal, el rechazo de la «medida común» **–la tierra, la muerte,** la ley– **a la que está asociada la supervivencia física y** social de la humanidad. El infierno griego está poblado precisamente de hombres des-medidos sentenciados, por así decirlo, a una represalia homeopática; el exceso es castigado con el infinito; la negación de los límites es penalizada con una repetición sin término. Tántalo, Sísifo, Erisictión, las Danaides, Ixión, el propio Prometeo, expían sus ambiciones de sobre-humanidad por debajo de la humanidad, en el trabajo sin descanso de la pura reproducción animal: del gesto por entero libre al tic nervioso, del acto puro al esfuerzo interminable e inútil. El que pretende prolongar la línea del progreso más allá de los límites de la cultura y la naturaleza es condenado al círculo; el que quiere ir demasiado lejos permanece para siempre en el mismo sitio.

Como Creso y Polícrates, derribados respectivamente por el exceso de riqueza y de felicidad, Jerjes sucumbe a su propia *hybris* de conquista. No hace caso de las advertencias reiteradas de su tío Artabano, portavoz de la prudencia griega, infiltrada en el palacio persa, que alerta contra los peligros de la desmesura mediante fórmulas acuñadas por la tradición:

> Puedes observar **–le dice Artabano al rey– cómo la divi**nidad fulmina con sus rayos a los seres que sobresalen demasiado, sin permitir que se jacten de su condición; en cambio los pequeños no despiertan sus iras. Por eso, un numeroso ejército puede ser aniquilado por otro que cuente con menos efectivos: cuando la divinidad, por la envidia que siente, siembra con sus truenos pánico o desconcierto entre sus filas, dicho ejército, en ese trance, resulta aniquilado de manera ignominiosa, si tenemos en cuenta su número. Y es que la divinidad no permite que nadie, que no sea ella, se vanaglorie.

Del mito a la historia, aún sin moralizar, la máquina del universo se mantiene en un delicadísimo equilibrio. Para los helenos, los dioses no son la pantalla donde proyectan su ideal de virtud o transfiguran su impotencia y su mortalidad, sino algo así como un termostato cósmico, una policía antropológica, un automatismo de corrección que se dispara a partir de un cierto nivel de saturación material. A fuerza de acumular riquezas, poder, ventajas, soberbia, el universo no resiste y da un vuelco, invirtiendo las jerarquías y restituyendo la igualdad original que enseguida vuelve a ser amenazada. El crecimiento mismo por encima de la «medida común» alcanza un punto en el que basta un grano de trigo, un soldado o una moneda más para que sobrevenga la catástrofe **–el** revolcón, la subversión, el vuelco repentino**–, término** griego que traduce bastante bien lo que la modernidad conoció luego como revolución. El Gran Gag del exceso descalabrado es el triunfo provisional de los pequeños. Los mismos medios que Jerjes dispone para asegurar su victoria (todos los barcos, guerreros, armas) preparan la sorpresa hilarante de su derrota.

La *hybris* en el terreno político se llama despotismo o, en su acepción actual, tiranía. El límite en el espacio es la belleza; el límite en el propio cuerpo es la conciencia. El despotismo, negación de estas dos vallas, constituye la radical injusticia de un poder que trata a todas las criaturas por igual **–hombres y montañas– como medios** u obstáculos de la voluntad. El déspota sólo reconoce sirvientes o enemigos. Emanaciones de su ambición, desplegados como fichas o letras en una inmanencia expansiva, el mar, el león, la tienda, el camello, el niño, no están ahí sino en el orden de un proyecto, no habitan el lugar de mi ausencia sino que alimentan y prolongan mi presencia total; y si de pronto aparecen **–y sólo pue**de ser de pronto– **es para convertirse en resistencias a** eliminar. El límite, siempre adventicio, se anima, se personaliza, adquiere la forma de una voluntad enemiga: la independencia del mar es un delito; la exterioridad del camello una revuelta. Por eso, el despotismo ofrece su máxima expresión en la lucha *contra* la naturaleza, que sigue resistiendo allí donde los hombres ya han sucumbido. Jerjes mandó azotar el mar que se había tragado sus naves y también envió una carta al monte Athos para que se retirase de su camino («de lo contrario te cortaré y te arrojaré al océano»). Ciro, fundador del imperio persa, detuvo su campaña contra Babilonia y fatigó a sus soldados durante semanas a fin de vengarse del río Gynden, que había arrastrado uno de sus caballos favoritos y cuyo lecho dividió en trescientos diminutos arroyos antes de secarlo para siempre y convertirlo en una explanada de arena. Asimismo Che-Huan-Ti, primer emperador de China, que había unido todos sus palacios mediante galerías cubiertas a fin de poder desplazarse de uno a otro sin que los dioses se apercibieran, vio interrumpida la marcha de su ejército por un cerro abrupto y boscoso; mandó, pues, talar sus árboles, aplanar sus relieves y pintar de rojo su ladera para castigar su insolencia y doblegar su resistencia. El ejemplo contrario nos lo ofrece el rey inglés Canuto **–el soberano** bueno de los cuentos**–, quien convocó a su pueblo a orillas** del mar, según la leyenda, para demostrar en público los límites del poder: mandó en voz alta detener la marea y el océano, claro, no obedeció.

Pero a la niña de nueve años hay que decirle la verdad: en realidad Jerjes sí venció. Encadenar los mares, apartar las montañas, secar los ríos... la extra-limitación despótica, la *hybris* contra los límites no terminó con la derrota del persa ni ha concluido con la lectura de Heródoto. En el verano del año 2005, George Bush padre, ex-presidente de los EEUU y magnate del petróleo y la minería, explora sin salir de casa los Andes chilenos; en una imagen escaneada de la montaña su ojo avezado, penetrante como el de Superman, reconoce en la pantalla del ordenador una vasta mancha cobriza y salta de alborozo en su sillón: ¡es oro! Al mismo tiempo, es verdad, reconoce un límite, un obstáculo: tres glaciares milenarios (Toro I, Toro II y Esperanza) y 500.000 m^3 de hielo cubren el tesoro como la tapa de marfil de un cofre antiguo. Pero George Bush padre no va a mandar un ultimátum a la montaña para que desnude sus riquezas. Ni Jerjes ni Ciro ni Che-Huan-Ti ni Tamerlán ni Atila ni Gengis-Khan ni Cosroes ni ningún otro de los déspotas que llamamos *orientales*, símbolos del exceso y la megalomanía, dispusieron jamás de un ejército como el suyo: la empresa Barrick Gold, un enorme arsenal de dinamita y grandes cantidades de cianuro de sodio.

Después de 80.000 años, Bush retirará de un golpe los glaciares, aplicará las tenazas sobre este crustáceo de hielo, abrirá la lata del oro y sorberá su contenido. El proyecto minero de la Barrick Gold en Los Andes chilenos recibe un nombre estremecedoramente neutro, bajo el cual deberíamos saber escuchar la *hybris* de una desmesura patológica: Plan de Manejo de los Glaciares. Por mucho menos Yahvé derribó la Torre de Babel. Ni a Calígula ni a Hitler ni al delirante Schreber analizado por Freud se les ocurrió una cosa semejante. Plan de Gestión de las Mareas. Plan de Refundación del Himalaya. Plan de Regulación del Sol. La locura de los antiguos se convierte en la racionalidad de los modernos. La megalomanía de los manicomios se transforma en la rutina de las empresas. La Barrick Gold va a dinamitar 500.000 m^3 de agua sólida, en un planeta que se muere de sed, para obtener 17 millones de onzas de oro que servirán para descorchar después el Everest; va a desplazar o matar de hambre a los 70.000 campesinos que allí viven para poder deshacer en 20 años lo que la naturaleza tardó miles en hacer. Jerjes azotó el mar y amenazó a una montaña y la historia lo considera un déspota loco; Bush hace volar por los aires tres glaciares y nuestros periódicos piensan que es un emprendedor hombre de negocios. Los niños de nueve años deben saber esto.

Lo que es más difícil contar a los niños es que Jerjes no es ya un personaje sino un modelo; que la desmesura de Bush no es un relato sino una *estructura*. Sería tran-

quilizador poder contar que un Gigante Malo transita por el mundo destapando las cimas de las colinas para ver lo que hay dentro y pisotea los arroyos con sus botas de paquidermo, pero es un programa minero de nombre también vesánico (Remoción del Tope de las Montañas) el que despunta a bombazos las montañas en busca de carbón y ha destruido, sólo en el Estado de Virginia, 16.000 cauces de agua. Sería bonito poder contar que un Enorme Dragón recorre los océanos deshaciendo con su aliento de fuego los hielos milenarios **–a la espera** de un príncipe bueno que lo derrote**–, pero es la acción** anónima de una codicia sistemática la que ha producido en el casquete polar ártico una grieta del tamaño de Inglaterra y ha derretido en 35 días 3250 km² y 720.000 millones de toneladas de hielo antártico que se habían formado hace 12.000 años. Sería divertido poder contar que Yahvé o Zeus mandan sus diluvios para anegar las ciudades y los campos de los hombres impíos, pero son Barclays, Impregilo y Alcoa (epónimos del accionariado de un banco y de dos conglomerados industriales) los que sepultarán, bajo la presa de Harahnjukar, un glaciar islandés de 10.000 años y 3.000 km² de tierras y granjas. Sería emocionante contar que una Bruja Proterva sobrevuela las aldeas destruyendo las cosechas, llevándose cabras y cerdos o que un Monstruo Crudelísimo enjaula y hace enmudecer a los pájaros, pero es un delirio múltiple y organizado el que hará desaparecer en los próximos 30 años una cuarta parte de los mamíferos de la tierra y amenaza ya la existencia de 11.000 especies animales y vegetales. Sería sencillo contar que un Coloso Iracundo o un Cíclope Vengativo avanzan con botas de siete leguas arrancando los árboles del bosque para fabricar mondadientes, pero son Cargill y Bunge, Sociedades Anónimas, las que marchan a más de 3 km² por hora en el Amazonas, habiendo destruido sólo en el año 2004 27.200 km² de selva o, lo que es lo mismo, un área equivalente al territorio de Bélgica. Sería estupendo poder enfurecerse contra el Minotauro, que devoraba miles de doncellas en el corazón del laberinto, o contra el legendario sultán Tughlkan, que expulsó por un capricho a todos los habitantes de Delhi, pero es una especie de mafia internacional, compuesta de decenas de gobiernos, miles de multinacionales y millones de esbirros activos o pasivos, la que se come a más de 600.000 mujeres en Europa, vacía pueblos enteros de la India o del Congo y amenaza con expulsar de la humanidad a 4.500 millones de personas. El número de los soldados de Jerjes y su apetito de conquistas y su ensañamiento contra montes y mares se podía aún contar y escandalizaba a los griegos. Su *hybris* victoriosa ha desbordado hoy todos los números y sobrepasado todos los cuerpos. Su locura es nuestra regla; su desvarío, nuestra normalidad. ¿Qué nuevo Heródoto contará esto a los niños?

El límite en el espacio es la belleza; el límite en el propio cuerpo es la conciencia. Los límites se miden; los medios y los obstáculos se calculan. Medimos un cuerpo para ponerle un vestido o un abrazo; calculamos un cuerpo para explotar su fuerza o derribarla. Medimos una montaña para dibujarla o para rendirle culto; calculamos una montaña para sacarle el oro que lleva dentro. Medimos una relación para liberar a dos hombres al mismo tiempo; calculamos una relación para extraerle una raíz cuadrada o para sonsacarle la información de un tesoro. El cálculo, inscrito como necesidad en la naturaleza peculiar de una especie que trabaja, contiene sin embargo el embrión de un totalitarismo. La incapacidad para calcular se llama santidad, cuyo peligro es el abandono del mundo a su propia descomposición; la incapacidad para medir se llama nihilismo, entendido como una resistencia a «ensimismar» las cosas en su propia raíz.

¿Calcular un niño? ¿Calcular un verso? ¿Calcular un pueblo? El cálculo sin medida se vuelve loco y por eso la locura misma **–la paranoia, pero también la neurosis– puede definirse, y se manifiesta siempre, como una** perversión del cálculo, un delirio calculador que absorbe todo lo existente en el orden de los medios y los obstáculos. El desorden, la independencia, la contingencia, la diferencia misma **–el reconocimiento de otras fuentes** de placer o de dolor**– no cabe en la lógica del psicópata** como tampoco en la voluntad total del autócrata. La locura es despótica y a lo largo de la historia ha ocupado algunas veces el trono. Nerón amenazó de muerte a Zeus porque una tormenta había deslucido el espectáculo de sus juegos y quemó Roma para construirse una villa. Cómodo, sucesor de Marco Aurelio, ordenó matar a todos los habitantes de una ciudad porque uno de ellos se había atrevido a mirarle. El sultán Tughlkan intercambiaba poblaciones enteras de una ciudad a otra como si se tratase de camisas en un tendedero o figuras sobre un tablero. Estaban locos: calculaban. Pero sólo hoy por primera vez la locura es una estructura, un principio rector, un sistema, el esqueleto mismo de la realidad. Los cálculos de 18 empresas occidentales que nos venden teléfonos, videojuegos y diamantes han matado en los últimos ocho años a 4 millones de congoleños sin que mediase una mirada o una provocación. ¿Qué hermanos Grimm contarán esto a nuestros niños?

La diferencia entre «medir» y «calcular» **–entre la izquierda** y la derecha, por así decirlo**– traduce la diferencia** entre «estar» y «ser» interesado, entre la permanencia en el objeto (*inter-esse* en latín) o la movilidad contra y a través de él. La ley, el arte y el amor son varas de medir; el despotismo, en cambio, es una máquina de calcular. Pero el despotismo no es ya Calígula o Darío, aunque también a veces se necesite de ellos. Es un régimen de producción, distribución y recepción de mercancías que se reproduce a escala global, y nos sitúa ininterrumpidamente, fuera de la «medida común» **–la tierra, la ley, la muerte– sin la** cual no es posible ninguna sociedad humana. El capitalismo es un despotismo y eso que llamamos «privatización» consiste, sin dudas, en el delirio conquistador mediante el cual se disuelve toda consistencia **–las criaturas mismas** en cuanto que instrumentos y objetos de «medición»**– en** el flujo avasallador del cálculo: la capacidad ilimitada para acumular medios y para eliminar obstáculos.

El «cálculo de vidas» **–por citar al liberal Hayek– es** des-comunal, es des-medido, es la Trascendencia pura. Ni siquiera tenemos cifras para fijar su imagen. La deuda exterior estadounidense asciende a más de 8.400.000.000.000 dólares. La fortuna de Bill Gates se valora en 40.600.000.000 dólares o, si se prefiere, en 5.036.193 km de billetes de banco (6,5 veces la distancia entre la tierra y la luna). En el año 2005 los bancos españoles obtuvieron unos beneficios de 12.334.000.000 euros. El gasto armamentístico anual supera los 1.000.000.000.000.000 dólares. En Europa hay ya 4.000 km" de autopistas. Nos comemos 265.000.000 de toneladas de carne. Sólo en España se ponen en circulación cada año 50.000 millones de envases desechables, 5.598.600 toneladas de papel y cartón, 1.398.000 envases de vidrio. ¿Qué Rabelais será capaz de exagerar **–es decir, de rebajar al** nivel de la imaginación**– estas cifras?**

El cálculo no descansa jamás; el delirio despótico mueve sin cesar a hombres y cosas sobre el tablero del mundo. Los 80 millones de vuelos anuales acompañan el desalojo forzoso de 4.000.000 de nigerianos en Abuja. La circulación ciclónica de 4.000 millones de dólares diarios en los mercados financieros es inseparable de los 160 millones de inmigrantes desplazados de sus países de origen en la última década. Los millones de toneladas de basura tecnológica desechada a diario **–carcasas de ordenador, teléfonos móviles,** televisores de vida más corta que la de las moscas**– se corresponden con el desplazamiento** creciente de poblaciones del campo a la ciudad, del centro urbano a la periferia, del trabajo al paro. La renovación acelerada de las mercancías, que produce cada dos años un mundo enteramente nuevo, se alínea con el empleo precario, la deslocalización de los cuerpos, la discontinuidad biográfica, la desintegración familiar, la corrosión del carácter, la disolución de toda forma de comunidad. El baile de las montañas, la flexibilidad del glaciar, la manejabilidad del sol, se traducen a diferente escala **–según el rincón del mundo– en un régimen** de permanente catástrofe individual, en el continuo cataclismo de una vida de chicle.

En griego «peripecia» quiere decir «mudanza súbita». Los helenos temían el *apeiron*, la ausencia de límites, la actividad circular sin fin, asociada a la pura reproducción de la vida. Y temían más que nada la «peripecia», el vuelco repentino que amenazaba siempre la precaria estabilidad conquistada duramente contra la naturaleza. En un mundo dominado por la guerra y la enfermedad, sin ONU ni vacunas, los griegos trataron de proteger un pequeño recinto humano que sabían sujeto, en todo caso, a los caprichos de la Fortuna. La *Historia* de Heródoto gira una y otra vez en torno a esta lección que quiere transmitir a sus lectores; los casos de Jerjes, Polícrates y Creso reflejan y modelan la conciencia del hombre antiguo, frágil y vulnerable a pesar de su poder o su riqueza, que debe estar siempre preparado para la «mudanza súbita», para la destrucción repentina de todo cuanto cree firme y seguro. La advertencia de Heródoto es que no hay suficientes soldados ni dinero para impedir la «peripecia», que cuanto más soldados y más dinero se acumulan más cerca se está de perderlo todo.

LAS DOS AMENAZAS MÁS TEMIDAS POR LOS GRIEGOS –EL *APEIRON* Y LA *PERIPECIA*– SE HAN CONVERTIDO HOY, CUANDO YA TENEMOS ONU Y VACUNAS, EN LA PAUTA MISMA DE NUESTRA EXISTENCIA.

Paradójicamente, las dos amenazas más temidas por los griegos –el *apeiron* y la *peripecia*– se han convertido hoy, cuando ya tenemos ONU y vacunas, en la pauta misma de nuestra existencia. La maldición helénica de la acumulación sin límites, de la repetición total, de la reproducción pura en el vacío, regla ahora de una economía que se reproduce en realidad contra la tierra, acomoda la vida de los individuos, a distinta escala según la posición geográfica y social, en un horizonte de revolución permanente y cambio ininterrumpido y reduce la continuidad espacio-temporal de la que depende la construcción del sujeto a una sucesión de «mudanzas súbitas» respecto de las cuales los momentos de estabilidad son percibidos como una «indecisión» o un «estancamiento». Parafraseando a un clásico del marxismo, podríamos decir que el capitalismo es una estructura que se agota en sus peripecias, que consiste en el conjunto de sus *gags*, en la sincronía de todos sus traspiés, volteretas y costaladas. ¿Las fluctuaciones de la bolsa? ¿22.000 edificios destruidos en el Líbano desde el aire? ¿418.016 despidos en España en cuatro años? ¿La caducidad de los yogures, los hombres y las ciudades? ¿La repetición televisiva del derribo de las Torres Gemelas y del batacazo del concursante de Humor Amarillo? ¿El centelleo de un video-clip? El *gag* ha triunfado como desgracia y como apetencia. Los relatos de Heródoto serían imposibles sin esa «peripecia» que viene a poner fin a la ilusión de estabilidad y, por supuesto, sin esa estabilidad desbaratada. ¿Cómo se hace **–quién hará– un relato compuesto sólo de** peripecias? ¿Una lluvia de «episodios» puros, de irrupciones saltarinas, como una plaga de pulgas, sin un enganche recíproco? Hasta los tres mosqueteros de Dumas descansaban de vez en cuando.

Podríamos con facilidad relacionar el triunfo universal de la «peripecia», en el mundo y en la conciencia, con el retroceso de la lectura, la eterna «crisis» de la novela y el éxito irresistible del cine espasmódico, modelado por la publicidad y el video-clip

promocional, que se ha liberado del yugo del guión para encadenarse a la libertad de la tecnología, pero urge más llamar la atención sobre otra paradoja, inseparable de las anteriores, que la industria de la percepción se limita a alimentar. El horizonte sísmico del cálculo generalizado, la destrucción rutinaria de toda «medida» adopta dos formas muy distintas a un lado y otro de una frontera planetaria infranqueable y desigual: hombres/ espectadores, inmigrantes/ turistas, usuarios/ consumidores. Para los primeros la «peripecia» es una maldición; para los segundos, un apetito y una reivindicación. Entre nosotros, en las ciudades llamadas occidentales, en París, en Madrid, en Tokio, en Nueva York, la «mudanza súbita» escande el régimen individual de recepción de los objetos y los discursos y se traduce, en efecto, en una forma de comer, de vestir, de elegir un mueble o un candidato, de ver una película y de mirar a los otros: el futuro va descargando, nunca con bastante rapidez, su catálogo de novedades en el escaparate, cuyo centro ilusorio está ocupado por un consumidor clavado ansiosamente en la eternidad. La estética, la cultura, la política del capitalismo implican la sucesión vertiginosa de las mercancías y la permanencia indestructible del individuo que las ve pasar.

Durante miles de años, las sociedades neolíticas –y en esto los helenos eran convencionalmente «humanos»– daban por supuestos los cuatro elementos (la tierra, el agua, el aire, el fuego) al mismo tiempo que, frente a ellos, aceptaban como una certidumbre la finitud y mortalidad del hombre. Hoy, por primera vez, la misma sociedad que ha provocado y revelado la fragilidad de los Cuatro Elementos (ha llenado de temblores el aire, ha hecho del agua una excepción, ya no puede dar por descontada la tierra) nutre rutinaria e irresponsablemente la ilusión de invulnerabilidad e inmortalidad de los hombres. Heródoto nos enseñó que no hay en el mundo suficiente riqueza ni suficientes soldados que puedan evitar la «peripecia» y que cuantas más riquezas y soldados acumulemos más cerca estamos de perderlo todo. En París, en Madrid, en Tokio, en Nueva York, nos hemos convencido, al contrario, de que cuanto más cerca estamos de perderlo todo más indestructibles nos volvemos, más riquezas y más soldados debemos acumular. En tiempos de Heródoto el aire no estaba en cuestión, la tierra no era un tablón podrido y si algo le consolaba de su futura muerte –y por eso escribió su *Historia*– era la certeza de que el mundo era más duro y más resistente que él. Hoy, cuando las operaciones elementales ya no están garantizadas y hay que pensárselas dos veces (la respiración, la verticalidad, la temperatura) los occidentales nos creemos paradójicamente más duros, más duraderos, más resistentes que el mundo.

La renovación imperturbable de las mercancías en un circuito aéreo, la regeneración ininterrumpida del cuerpo bajo los cuidados de una medicina omnipotente, la confianza en una solución tecnológica a un peligro extremo, el mediodía perpetuo de las ciudades iluminadas contra el cielo, la invasión ambiental de una publicidad que preconiza la eternidad del sistema: todo está materialmente dispuesto en nuestras sociedades para ocultar la fragilidad del hombre e inducir la absurda y peligrosísima ilusión de que cada uno de nosotros sobrevivirá a la destrucción de las condiciones de supervivencia y al fin de todos los demás; de que el individuo es más resistente que la tierra y de que en su destino está inscrita, como un derecho, la peripecia de contemplar el apocalipsis desde su sillón. Pero una sociedad así, ¿no está loca? ¿No reproduce los síntomas del «síndrome de Jerjes»? ¿El delirio de grandeza, la ilusión de omnipotencia, las fantasías de invulnerabilidad, el desprecio del otro, el triunfo ilimitado de la propia voluntad?

He aquí que, dos mil quinientos años después, el déspota oriental es el yo occidental; que el cálculo sin ataduras del psicópata imperial es la psicología normal del consumidor capitalista. Esta ilusión de invulnerabilidad, por lo demás, no es un simple «engaño» autolesivo; la ocultación material de nuestra finitud es, a la vez, efecto y condición de la destrucción generalizada que ella encubre y sólo puede seguir engañándose contra la tierra misma y contra los hombres que viven en ella. La ignorancia de nuestra mortalidad mata; la fantasía de nuestra invulnerabilidad bombardea ciudades; nuestro apetito de «peripecias» impone la maldición del hambre a millones de hombres, mujeres y niños que querrían ser griegos normales. ¿Qué Heródoto nos enseñará de nuevo nuestra pequeñez? ¿Qué cuento hará entrar en razón a una sociedad compuesta de millones de Jerjes desatados los unos contra los otros y contra todos los griegos del mundo?

El límite en el espacio es la belleza; el límite en el propio cuerpo es la conciencia. En realidad, los relatos han tratado siempre y sólo de estos dos límites básicos que los niños deben de conocer desde muy temprano y de los que el Cuento proporciona algo así como los cuatro palotes materiales, la paleta de los colores elementales, el astillero concreto de la imaginación. Antes de ser ideológicos o no, educativos o no –y sólo por eso pueden ser también ideológicos y educativos–, los relatos son botiquines de supervivencia que incluyen las piezas necesarias para levantar un mundo, y sostenerlo, en medio de la lava sin fronteras.

Un buen Relato es un ecosistema que mantiene relaciones con otros ecosistemas y asimismo, indudables pero imprecisas, con el exterior. Pero es un ecosistema, es decir, la irrupción de una arbitrariedad inesperada –o un azar improbable– que constituye un orden completo. Allí dentro las cosas y los hechos *limitan* unos con otros y los límites mismos se solicitan y se afirman recíprocamente de manera que no se puede alterar mentalmente un objeto sin introducir un peligro ecológico. Esto no quiere decir que un relato se explique por sí mismo. Un barco tampoco se explica por sí mismo, pero navega por sí mismo y no se le puede añadir o quitar a capricho un mástil sin que se quede varado en la arena. O sirven o no sirven. ¿Para qué sirve *Casa desolada* de Dickens? Para conocer la historia de Esther. ¿Para que sirve *La isla del tesoro*? Para saber que Jim vivía cerca de Bristol en la posada «Almirante Bembow». ¿Para qué sirve *Caperucita Roja?* Para saber, precisamente, por qué la llamaban así. Para empezar, no es poco. Digamos que los dos principios sobre los que se asienta el nihilismo son: nada puede ser conocido y todo debe ser destruido.

Un buen Relato nos proporciona conocimientos seguros. Gracias a Heródoto sabemos que Polícrates tenía un anillo de oro; gracias a Beatrix Potter, que al conejo Pedro le gustaban las lechugas; gracias a Melville, que Queequeg fumaba en una pipa-hacha. Asimismo, nos enteramos de que los habitantes de Liliput entierran a sus muertos boca abajo y de que la hierba de Brobdingnag alcanza los siete metros; de que John Trenchard vivía en la casa de su tía la señorita Ar- nold; de que Tom Sawyer tenía el pelo rizado y guardaba en su bolsillo una navaja *Barlow;* de que las orugas azules fuman narguile; de que Robinson Crusoe había nacido en 1632 y permaneció en su isla desierta veintiocho años, dos meses y 19 días; de que Cyrano tenía una gran nariz, Don Quijote comía lentejas los viernes y Gargantúa desayunaba la leche de cuarenta vacas.

Los relatos, por otra parte, andamian un equilibrio de facto dentro del cual nada puede ser tocado sin amenazar todas las especies que lo componen; son, por así decirlo, ecológicos o, si se prefiere, conservadores, pues consisten de entrada en la afirmación –contraria al nihilismo– de que cada cosa debe ser conservada, al menos en su interior; de que cada ejemplar es irrenunciable para el conjunto. *Pulgarcito* no sólo necesita de un ogro sino además de ese ogro concreto. *La Cenicienta* es el único espacio donde no podemos deshacernos de las brujas y mucho menos de esa bruja particular. La leyenda de San Jorge protege la existencia de los dragones y del dragón singular que abate el caballero. Coppelius, el capitán Garfio, el capitán Ajab, mr. Hyde, Fajín y Sikes, Smerdiakov, Burla-la-Muerte, lady Macbeth... monstruos, gigantes, reyes y asesinos son salvados para siempre, uno por uno, junto a sus antagonistas heroicos y virtuosos. El Relato es el único clima, el único medio-ambiente donde la existencia concreta del mal es tan necesaria (como los son los mosquitos, las serpientes y hasta las medusas –con todas las molestias que causan– para la naturaleza) que nos importa, nos interesa, hasta la medimos; donde queremos incluso que vivan nuestros enemigos. Nos alegramos mucho de que no se salga con la suya, pero, ¿se atrevería algún lector a condenar a muerte a John Silver?

En la ecología del Relato, el límite funciona como una necesidad narrativa. Los tres cerditos son tres, como son tres los tres mosqueteros y tres también los tres pelos del diablo. Los doce trabajos de Hércules son doce. Los siete cabritos son siete. Los cuatro músicos de Bremen son cuatro. ¿Podríamos contar la historia de tres millones de cerditos, aprendernos los nombres de 300.000 mosqueteros, arrancar uno a uno 30.000 pelos de la cabeza del diablo? ¿Podríamos admirar a Hércules después de 12.000 trabajos? ¿Podríamos encariñarnos con 40 millones de músicos de Bremen? Lo más obvio lo es tanto que se nos escapa. ¿Nos hemos preguntado alguna vez por qué las 10 plagas de Egipto son precisamente 10? Más allá de la plenitud mágica del «decálogo», que sigue obligándonos hoy a «rellenar» cualquier lista –consejos, ingredientes, prescripciones– hasta alcanzar esa cifra, lo cierto es que el número 10 tiene la inestimable ventaja de encontrarse en la franja razonable que confina entre el 1 y el 20 y dentro de la cual toda arbitrariedad será igualmente sensata.

El famoso pasaje del Éxodo explota antes que nada el placer elemental de la enumeración limitada, del amontonamiento discreto, del catálogo de singularidades empíricas para proporcionar al lector algo así como una pequeña enciclopedia de calamidades: la sangre, las ranas, los mosquitos, los tábanos, las úlceras, el granizo, las langostas, las tinieblas, la muerte de los primogénitos. Pero al mismo tiempo esta insistencia calculada contra la obcecación del Faraón pone a Yahvé al servicio de las leyes narrativas, aún a riesgo de debilitar su congruencia teológica. «Allí donde hay omnipotencia no hay relato», escribía un conocido helenista para destacar la peculiar condición mundana del olimpo griego, tan fecundo en mitos y relatos. La Gran Tenia Solitaria que ha devorado a sus rivales, creadora del cielo y de la tierra y administradora central de todas sus criaturas, lo tiene más difícil; y para adquirir una existencia narrativa, en ausencia de antagonistas divinos, está obligada a relatar paradójicamente (y es el único tema de la *Biblia*) la batalla de Dios contra los hombres.

En su omnipotencia Yahvé podría haberse ahorrado y haber ahorrado a sus víctimas todo el pasaje: una sola plaga habría debido bastar para persuadir al Faraón, pero de esa manera no habría nada que contar (ni números ni acontecimientos). La sangre corriendo por el Nilo no podía doblegar la voluntad del rey, cuya obcecación reclamaba un nuevo golpe que prolongase el suspense mediante

un despliegue de alternativas pugilísticas: Dios ataca y el Faraón aguanta, uno aumenta su presión y el otro vacila primero y luego decide resistir de nuevo. El combate entre Yahvé y el Faraón, por la vía interpuesta de Moisés, adquiere así una duración puramente narrativa que no podría prolongarse mucho más sin quebrar el efecto, pero imprescindible para espesar la singularidad de los personajes y su oposición recíproca. Esta duración narrativa determina que Yahvé y el Faraón se limiten mutuamente, lo que sin duda es incompatible con la naturaleza divina y su poder infinito. Por así decirlo, es un límite literario –el número concreto de las plagas– el que desmiente la omnipotencia de Yahvé, rebajándolo (o al revés) a la hechura de un personaje. El redactor del Éxodo se da cuenta de este peligro y sólo puede arreglarlo empeorando de algún modo las cosas, al menos desde su punto de vista. Después de cada azote, en medio de la devastación, el orgullo mortal del monarca es atribuido a una intervención divina: «Yahvé endureció el corazón del Faraón, que no quiso dejar salir a los judíos», dice la *Biblia*.

Para salvar al mismo tiempo el relato y la omnipotencia divina, el redactor obliga a Dios a hacerse cargo de todas las peripecias de la narración –hace participar en la misma, podríamos decir, al guionista– pero sólo a condición de que la redundancia de sus decisiones, como un puro recurso de técnica literaria, lo convierta en un personaje sádico y temible, un tirano jerjesiano también, responsable del exterminio lúdico de miles de personas en los dos bandos. Esta es la paradoja de la *Biblia*. El mismo equilibrio ecológico que vuelve a Dios necesario en el pasaje del Éxodo, lo vuelve prescindible o incluso peligroso en el mundo, doble rango que se expone con gárrula y honrada sencillez en la estúpida clarividencia del irrenunciable Homer Simpson: «Dios es mi personaje de ficción favorito.» No hay relato sagrado ni del Uno. El Éxodo, admitámoslo, es un buen cuento, pero lo es precisamente porque confuta de hecho el papel de la omnipotencia y afirma la libertad atroz de los hombres abandonados a su suerte en un mundo en guerra. Los cuentos, decía Chesterton, demuestran que se debe temer y que se puede vencer. Por eso también la *Biblia* es recomendable para los niños.

El límite, en fin, es la corteza del relato que limita con el exterior. Antes de tener un contenido, el relato tiene, como la vida humana, un principio y un desenlace. La obsesión infantil por la repetición infinita como técnica de destrucción del tiempo, la extensión confusa de un cuerpo que prolonga el de la madre en un espacio sin fronteras, el engranaje de la voluntad en un apetito sin medida, todas estas inercias de totalidad chocan de pronto con un placer cuya posibilidad misma es su clausura temporal: mamá está contando una historia. El relato saca al niño, de la simultaneidad borrosa del deseo y de la duración ilimitada del aburrimiento. Es, por así decirlo, el primer reloj de los niños. El cuento mide la duración de la merienda, del viaje, de la tarde del domingo y, por esa promiscuidad de las categorías sensibles, mide la anchura de la cama, la distancia hasta la lámpara, la profundidad del armario. El límite en el cuerpo es la conciencia, inseparable de la experiencia de la muerte, y es el reloj de Alicia y el de Cenicienta –como metáfora del cronómetro narrativo mismo– el que lleva hasta el niño la conciencia de su cuerpo y del «hueco» entre los objetos, la percepción de los bordes, el vértigo del *the end*: el cuento llega al final y la repetición de la historia es la repetición del placer y asimismo la de la angustia de que se acabe. Por convención los cuentos felices terminan con una boda, pero a la niña de nueve años las bodas le ponen triste –hasta el punto de que ha decidido ya no casarse– porque ponen fin a los cuentos. Y quizás es esa la razón de que muchos se echen a llorar, con una cursilería que oculta un desvalimiento más profundo, cada vez que se celebra un matrimonio. La muerte y su tic-tac han marcado la hora y no es extraño tampoco que, contra ella, los padres antiguos, los padres pobres, después de la boda, se dediquen a tener y criar hijos.

Pues bien, el despotismo de Jerjes, bebé eterno, suprimió todas las especies, los números y los relojes. En eso estamos nosotros también hoy.

El tren se detiene en la estación de La Marsa en el mismo instante en que los helenos, en el relato de Heródoto reelaborado por el padre, vencen a los persas en Salamina, Platea y Mícala.

—Pero, ¿por qué? –pregunta la niña con una cierta ansiedad–. ¿Por qué vencieron los griegos?

Escuchemos a Heródoto para terminar esta historia. Tras la derrota de Salamina, Jerjes volvió a Persia y se dedicó a construir palacios y cortejar mujeres, dejando al mando de las operaciones en Grecia a su primo Mardonio. Este, buscando dividir al enemigo, envió una embajada a los atenienses para advertirles de la desigualdad de las fuerzas y de sus escasas posibilidades de victoria y para proponerles una alianza contra el resto de las ciudades griegas. Y los atenienses respondieron así: Nosotros, personalmente, ya sabemos sin ningún género de dudas que el Medo cuenta con un potencial muy superior al nuestro, así que, desde luego, huelga que nos eches en cara esa inferioridad. Pero pese a todo, prendados como estamos de la libertad, nos defenderemos como podamos. Así pues, transmite cuanto antes a Mardonio la contestación de los atenienses: mientras el sol continúe recorriendo el mismo curso que sigue en la actualidad, jamás pactaremos con Jerjes; al contrario, confiando en el auxilio de los dioses y de los héroes, nos enfrentaremos a él para defendernos. Al mismo tiempo, los atenienses tranquilizan con este mensaje a los espartanos: «No hay en toda la tierra oro suficiente, ni una comarca tan excepcional por su belleza y su fertilidad, como para que estuviésemos dispuestos, a ese precio, a abrazar la causa de los medos y a esclavizar Grecia.» A juicio de Heródoto, la diferencia en armas y soldados entre los contendientes quedaba compensada e inmediatamente después invertida a favor de los helenos en virtud de otra diferencia más profunda: la que separa, en efecto, el despotismo de la libertad.

La «medida» contra el cálculo, la ley contra el despotismo, la resistencia contra la esclavitud: la libertad. Que Hollywood haya podido pervertir con tanto éxito este relato sólo demuestra hasta qué punto contiene un mandamiento radical. No estamos seguros de que aquella fuera, en verdad, la razón por la que los griegos vencieron a los persas, pero estamos seguros de que continúa siendo una buena razón para luchar. Y esto también deben saberlo los niños.

Eliseo Diego

infancia en la mirada, magia en la palabra

Alicia Abascal Ruiz

Para mí, la infancia es por el derecho una etapa de la vida humana,
y por el revés nada menos que el paraíso
en trance de una nueva pérdida.
Eliseo Diego

Para conocer en plenitud al poeta y ensayista Eliseo Diego es imprescindible adentrarse en su visión sobre la literatura infantil. Expresaba Eliseo hace más de un cuarto de siglo: «Cuándo llegará para nosotros los grandes, el día de comprender que La isla del tesoro ocupa, en lo que pomposamente llamamos el proceso de la educación, un lugar tan importante como el programa de Aritmética.»[1] Ya en estas palabras se define como defensor a ultranza de la necesaria presencia de la literatura infantojuvenil en la enseñanza, cuando aún la escritura creada y pensada para y desde el niño no era siempre reconocida como corpus independiente y su status, en Cuba, era un tanto parecido al que Perrault encontró en 1697 cuando firmó sus historias bajo la rúbrica de su hijo Pierre.

Eliseo Diego, que nació en La Habana el 12 de julio de 1920 y falleció en Ciudad de México el 3 de marzo de 1994 (cuando se encontraba impartiendo un ciclo de conferencias a propósito de la invitación para recibir el Premio Juan Rulfo), fue –además de una de las grandes voces líricas de nuestro idioma en el siglo XX– un profundo conocedor de la literatura para los más jóvenes, la que constituía la ontogénesis de su óptica poética y su perspectiva narrativa.

Se definía como amante eterno de las obras literarias para niños, como iniciado por este descubrimiento a su concepción de vida. En el artículo «Aviso y memoria del Gato con Botas» afirmó que, cuando enfermo y en Francia,

> mejor que tisanas y pócimas lo salvó su linda amiga, la francesa Olga de nombre, que paciente, contaba en la penumbra, uno tras otro, los cuentos todos de *Mi madre la oca*... (...) Aquel temprano encuentro con la poesía de los cuentos populares, los que recogen el saber ancestral de las hogueras y hornos campesinos, fue decisivo para mi vocación de escritor y aun para el curso de mi vida.[2]

La infancia vivida y soñada desde las historias conformó en el autor de *En la Calzada de Jesús del Monte* un gusto exquisito, una sensibilidad a flor de piel, un afán por el depurado uso del lenguaje y una capacidad de observación desde unos ojos cándidos que apreciaron las más ínfimas e insignificantes cosas cotidianas para devolverlas vívidamente identificables, pero a la vez cuajadas de fantasía, ensoñación y fuerza. Si además conocemos que, como él mismo afirmara sobre su poesía, que «las hebras que la forman, ya que estas sólo yo las conozco. (Unas se las tomé a la trama de la luz; otras a la estofa de la tiniebla; y el resto al paño de que están hechas la casaca real del Gato con Botas y la caperuza del bosque)»[3], nos percataremos de la real dimensión que para el creador de *Soñar despierto* tuvo el contacto desde temprana edad con la literatura. Su madre, ha dicho el poeta, fue quien le mostró *el país de las maravillas*. Con ella fue a un viaje por Europa y allí bebió de primera mano los cuentos del folklore en sus idiomas originales.

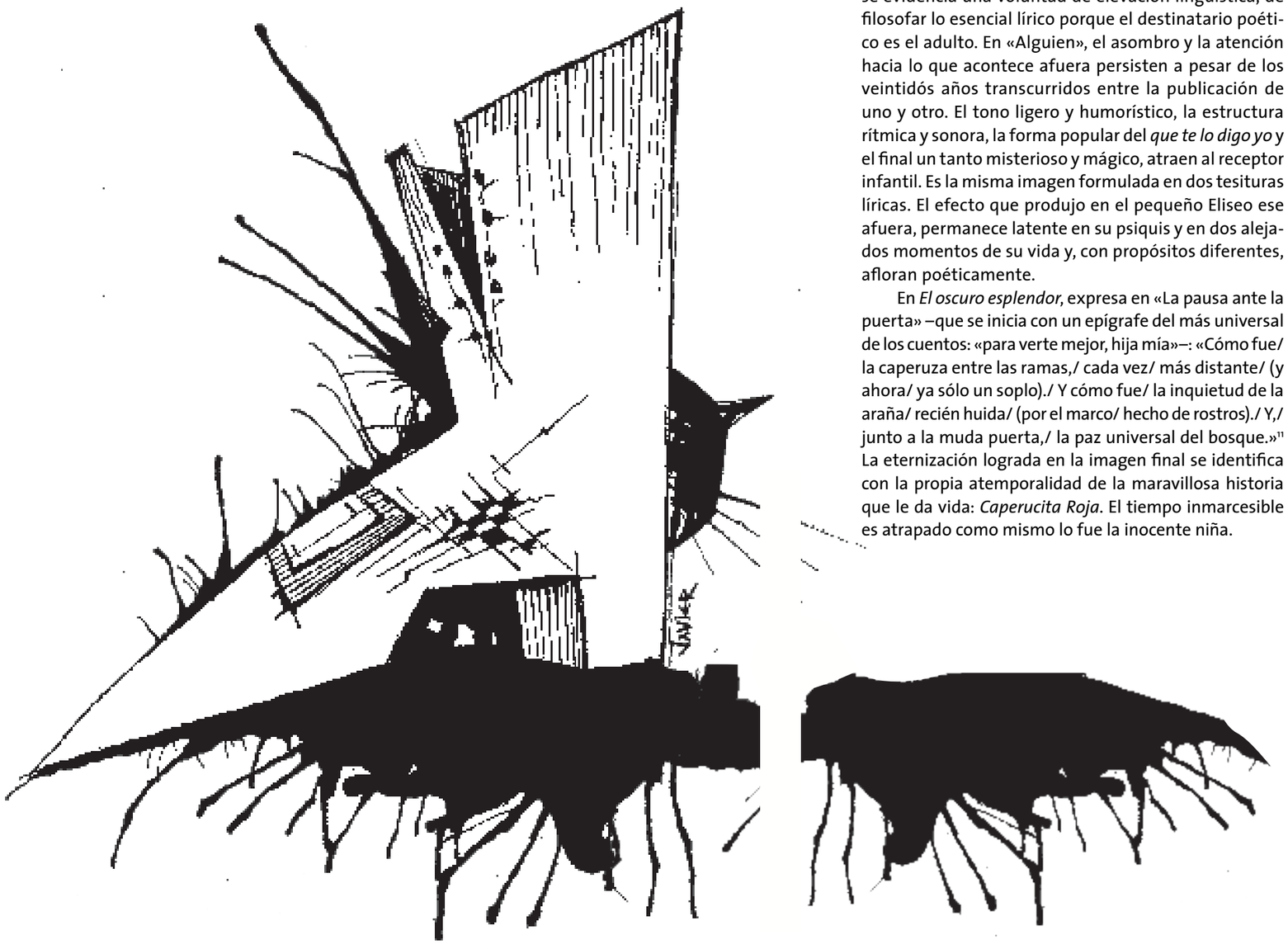
Cuando se revisa la creación de Eliseo Diego se advierte como una constante, tanto en los temas, como en ligeras alusiones o remisiones, que el universo infantil es una presencia viva, recordada con gusto. No hay ningún libro de poemas o de narrativa poética (por decirlo de algún modo, pues para mí toda su obra es poesía) que no contenga una alusión, cita o sugerencia por mínima que sea,

que no transporte al lector al mundo de los pequeños, a sus gustos, juegos, inquietudes y miradas, ya que como él mismo señalara:

> La imaginación del poeta es muy afín a la del niño: no lo entorpecen esas inhibiciones del moralista que, deseando eliminar toda impureza, sofoca diligentemente la poesía en la honesta convicción, suponemos, de que el niño es un angelote cuyo *biscuit* es necesario preservar para formar con eso al hombre.[4]

La perspectiva infantil aparece con frecuencia en su obra para adultos, como en el libro *Nombrar las cosas* donde hay dos poemas que tratan el tópico circense: el primero, «El circo» («Y vimos al pacífico elefante/ alzar su vieja trompa incomprensible/ junto a las detenidas nubes blancas./ Y vimos al pacífico elefante.»)[5] y el segundo, «El payaso» el que ya desde el título nos remonta a la niñez: «Por/ la gran carpa/ cruza/ el payaso pequeño/ de nariz conmovida,/ miserable./ Por/ el espacio/ libre,/ inocente/ cruza/ el payaso de tumbos/ felices,/ idas/ que hacen daño./ A la sombra/ de la gran carpa cruza/ el consuelo,/ la dicha,/ el triste,/ absorto/ ángel ardiente de la infancia.»[6] Se aprecia un ojo avizor de un adulto-niño que rememora la tragicomicidad del eterno personaje de la carpa, del que se construye una imagen intangible y reflexiva.

En *Nombrar las cosas* se halla, de nuevo, la remembranza de la niñez en «Los amigos»: «¡Oh vosotros, apólogos sencillos, sensatos compañeros de la infancia!/ ¡Oh vosotros, gatos valientes, loros amables, tediosos elefantes y justicieros leones!/ Y tú, señora delicada, lluvia, amiga nuestra, fugitiva entre los pinos/ siempre, sí, entre los pinos negros de la infancia.»[7] La presencia inolvidable de sus recuerdos de cuando era pequeño



late en la bella evocación anterior o en el que le da título a *El oscuro esplendor:* «Juega el niño con unas pocas piedras inocentes/ en el cantero gastado y roto/ como paño de vieja.»[8]

Dos textos de diferentes volúmenes, épocas, destinatarios y caracteres, convergen en cuanto a tema y perspectiva: el primero, «El niño en su cuarto» de *El oscuro esplendor* (1966): «Tienes miedo esta noche: los ladrones/ están afuera entre las hojas/ mirando la ventana./ ¡El oro/ del cristal en la penumbra!/ y los ladrones/ a través de las hojas/ numerosos y eternos, en lo húmedo/ y oculto/ al otro lado.»[9]; y el segundo, «Alguien» de *Soñar despierto* (1988): «Pues alguien anda afuera/ que no es la lluvia, no,/ ni el viento ni las hojas/ que te lo digo yo./ De mango en mango aprisa,/ de aquél a más allá./ Por rápido que mires,/ estaba y ya no está.»[10] Nótense la similitud: es el mismo niño, atento a los ruidos exteriores, sabedor de la presencia de ladrones. En *El oscuro esplendor* el tono es más enigmático y se evidencia una voluntad de elevación lingüística, de filosofar lo esencial lírico porque el destinatario poético es el adulto. En «Alguien», el asombro y la atención hacia lo que acontece afuera persisten a pesar de los veintidós años transcurridos entre la publicación de uno y otro. El tono ligero y humorístico, la estructura rítmica y sonora, la forma popular del *que te lo digo yo* y el final un tanto misterioso y mágico, atraen al receptor infantil. Es la misma imagen formulada en dos tesituras líricas. El efecto que produjo en el pequeño Eliseo ese afuera, permanece latente en su psiquis y en dos alejados momentos de su vida y, con propósitos diferentes, afloran poéticamente.

En *El oscuro esplendor*, expresa en «La pausa ante la puerta» –que se inicia con un epígrafe del más universal de los cuentos: «para verte mejor, hija mía»–: «Cómo fue/ la caperuza entre las ramas,/ cada vez/ más distante/ (y ahora/ ya sólo un soplo)./ Y cómo fue/ la inquietud de la araña/ recién huida/ (por el marco/ hecho de rostros)./ Y,/ junto a la muda puerta,/ la paz universal del bosque.»[11] La eternización lograda en la imagen final se identifica con la propia atemporalidad de la maravillosa historia que le da vida: *Caperucita Roja*. El tiempo inmarcesible es atrapado como mismo lo fue la inocente niña.

Muchos son sus poemas de inspiración en esta serie literaria o «parcela de literatura» como señala el especialista español Juan Cervera en su documentada *Teoría de la literatura infantil*. En «Casaca de púrpura», el sugerente título y la cita con que empieza («**–tan pobre** herencia**– Perrault»)**[12] remiten al afamado Gato con botas, el que constituye un leitmotiv para Diego. El texto en cuestión dice: «No tienes otro amigo. Tú/ no tienes nada, no/ tienes más, tú/ no tienes otro amigo./ Solo/ un gato./ Sus orejas/ veloces, breves,/ nocturnas./ Su casaca/ de púrpura./ Magnífico.»[13] La presencia del fabuloso personaje se humaniza, aún más, en dicho monólogo en el que se resaltan las cualidades del Gato y la imagen plástica de la «casaca de púrpura magnífico», las cuales Eliseo apresa y evoca. Vuelve al eterno Perrault, una y otra vez, como en «Toda la sombra» que comienza con un epígrafe del Pulgarcito del narrador francés: «No podría sufrir al verlos morir de hambre ante mis propios ojos; por ello he decidido llevarlos mañana al bosque.»[14]

Las citas iniciales se reiteran en sus diversos libros y muchas son de los autores que amó desde la niñez y que reviviéndolos en ellas inundan su pensamiento en el poema o viñeta a que pertenecen: como los hermanos Grimm en «Meditación del hijo prudente» [«un alto seto de espinos pronto rodeó al palacio y allí quedaron sujetos y murieron en su miseria», (*Historia de la Bella Durmiente*)][15] o las del preciado danés en «Un regalo de cumpleaños» [«Sabía que era de su carne y de su sangre» **(Hans C. Andersen,** *El cuento de mi vida*)].[16] Así en «Cartagena de Indias» lo encabeza una frase en el idioma original de su bien querida *La isla del tesoro*: «*Ah! he was the flower of the flock, was Flint.*»[17]

En «Secretos del mirar atento...», Hans Christian Andersen retorna a la vida de la mano de Eliseo. Hay una íntima relación con el autor de *El Patico feo*, se diría que es su alter ego cuando expresa de él:

> Una y otra vez este llamado soñador vuelve a sorprendernos, y lo que al principio parece una invención fantástica hallamos luego que procede en realidad de una mirada increíble. (...) Pues semejante capacidad de mirar de un mirar absoluto, suspensas las otras potencias del alma, en un acto de suprema atención, semejante capacidad de mirar es en sí misma el don de ese conocimiento oscuro pero inmediato de las cosas que algunos llamamos poesía.[18]

Aquí se intuye la unión, un tanto mística, con el danés.

En su obra abundan las referencias a las letras inglesas con las que tuvo contacto desde joven y las que dejaron huellas apreciables en su creación como esa fina ironía típicamente británica. De ellas, Robert Louis Stevenson y Lewis Carroll ocuparon un sitial de preferencia. La Alicia del país de las maravillas del profesor de Matemáticas de Oxford lo siguió en el decursar de su vida hasta esa especie de semblanza autobiográfica que escribió y llamó «A través de mi espejo», en clara referencia a la segunda parte de este fascinante

volumen, que mantiene lectores en el mundo actual, impregnó su sensibilidad y permitió que luego diseminara en diversos textos tanto citas, como imágenes e ideas evocadoras.

No es de extrañarse que haya dedicado un poema a Carroll y a su sin par obra: «Alicia va por el espejo,/ tú quedas con tu libro, a solas./ ¿Las maravillas del espejo,/ doblan, quizás las de la sombra?/ No vuelve Alicia ni hay ya nadie,/ solo quedó tu libro, ahora./ ¿Estás allá también, o duermes/ muy, muy adentro de la sombra?»[19] («Carroll y Alicia») Los esplendentes eneasílabos reflexionan en torno a la obra inmortal y a la ausencia del autor. Lo incógnito, el misterio, cobran vida en *la sombra* que puede ser lo etéreo o el paraíso o lo que desee cada lector.

La presente serie literaria, su conocimiento y valoración están también en el decir de Eliseo, como ya se conoce. En el ya histórico 1er Forum de Literatura Infantil y Juvenil (La Habana, 1972), destacó la profunda significación que para él como niño y, en general, para todos los de corta edad tienen los cuentos:

> Yo que he dedicado mi vida a la literatura puedo decir que entre mis maestros supremos cuento a los autores de los cuentos populares. Esto no lo digo de una manera gratuita, si ustedes quieren, y tuviéramos tiempo, estoy dispuesto a demostrarles que un cuento como La bella durmiente, que figura en la colección de los hermanos Grimm, es uno de los cuentos más bellos y más perfectos que se ha escrito jamás.[20]

No hay que olvidar que Diego era pedagogo de formación, lo que proclamaba con orgullo.

En su biografía ocupan un lugar importante los años que dedicó, al triunfo de la Revolución –entre 1962 y 1970–, a ser el responsable del Departamento de Literatura y Narraciones Infantiles de la Biblioteca Nacional de Cuba, desde donde desarrolló una intensa promoción de La Hora del Cuento, que se generalizó después a todas las bibliotecas del país, y otras labores no menos importantes como las traducciones de clásicos de su preferencia, como Andersen. Allí, bajo su supervisión, se tradujeron y adaptaron muchas de las mejores historias para los más pequeños. Perteneció, junto a Mirta Aguirre, Dora Alonso y otros, al equipo asesor del Ministerio de Educación para la confección de los libros de lectura, en los que se hallan narraciones y poemas suyos que han acompañado el aprendizaje de varias generaciones de cubanos.

Como teórico del género infantil, sus juicios se recogen en *El cuento en la educación,* escrito a cuatro manos con la entonces directora de la Biblioteca Nacional, María Teresa Freyre de Andrade. En diferentes números del *Boletín para Bibliotecas Escolares* aparecen artículos y adaptaciones suyas. Asimismo, fue uno de los participantes activos en el ya mencionado 1er Forum donde, refiriéndose a la poesía, dijo: «Un poema debe significar con su ser, me parece, lo que sucede es que nunca podrá la razón atraparle el sentido, como tampoco puede atrapárselo a una flor, un gato, un caracol o una pelota. El arte decía Leonardo con mucha sensatez imita a la naturaleza.»[21]

Donde tales ideas se materializan y se presentan diáfanamente es en su libro *Soñar despierto* (1988), cuya edición es de una riqueza inigualable por haber sido ilustrado por su hijo Rapi Diego **–excelente dibujante– quien supo desentrañar con claridad y fineza,** la ternura, travesura y evocación de los textos. En sus veintisiete poemas siempre el que se nos presenta es el Eliseo niño, quien «sueña despierto» y rememora con malicia infantil y picardía muy caribeña, aspectos de su vida: la hermana, el gato, los dibujos, los juegos, los sueños, las aventuras, los patriotas... Pienso que *Soñar despierto* quedará, no en la memoria sino en la presencia, por su naturaleza lúdica, por la radiante felicidad que emana, por la sencilla elegancia que su lenguaje y ritmo trazan.

Esta imagen de un Eliseo Diego niño, que disfrutó las más bellas lecturas y que al cabo de los años se convierte de nuevo en infante y desde ahí poetiza una realidad y una fantasía, es el que, pensando en los pequeños que tanto amó, quiero recordar.

La Habana, julio de 2008

1 Eliseo Diego, *El cuento en la educación*, La Habana, Biblioteca Nacional de Cuba, 1962, p. 12.
2 Eliseo Diego, «Aviso y memoria del Gato con Botas», *En julio como en enero. Revista de literatura infantil*, La Habana, Gente Nueva, n. 1, 1985, p. 3.
3 Eliseo Diego, «A través de mi espejo», *Acerca de Eliseo Diego*, Enrique Saínz [comp], La Habana, Letras Cubanas, 1991, p. 391.
4 *Primer Forum sobre literatura infantil y juvenil*, La Habana, Boletín para las bibliotecas escolares, año iii, marzo-junio, 1973, p. 278.
5 Eliseo Diego, *Nombrar las cosas*, La Habana, Ediciones Unión, 1972, p. 173.
6 Ídem.
7 Ibídem, p. 300.
8 Eliseo Diego, *El oscuro esplendor*, La Habana, Cuadernos Girón, 1966, p. 9.
9 Ibídem, p. 20.
10 Eliseo Diego, *Obra poética*, La Habana, Ediciones Unión, 2005, p. 445.
11 Eliseo Diego, *El oscuro esplendor*, La Habana, Cuadernos Girón, 1966, p. 21.
12 Ibídem, p. 22.
13 Ídem.
14 Ibídem, p. 33.
15 Ibídem, p. 305.
16 Eliseo Diego, *Un almacén como otro cualquiera*, La Habana, Letras Cubanas, 1978, p. 33.
17 Eliseo Diego, *El oscuro esplendor*, La Habana, Cuadernos Girón, 1966, p. 28.
18 Eliseo Diego, «Secretos del mirar atento: en torno a Hans Christian Andersen», *Ensayos*, La Habana, Ediciones Unión, 2006, p. 56.
19 Eliseo Diego, *Nombrar las cosas*, La Habana, Ediciones Unión, 1972, p. 342.
20 *Primer Forum sobre literatura infantil y juvenil*, La Habana, Boletín para las bibliotecas escolares, año iii, marzo-junio, 1973, p. 261.
21 Ibídem, p. 278.

Caperucita Roja

Entre el placer y la realidad

Una lectura desde el psicoanálisis

Los cuentos de hadas son obras de arte, si no no agradarían al niño. Simplemente entreteniéndolo y seduciéndolo, estos revelan verdades esenciales sobre la especie humana y sobre sí mismo.

i i i i i ii i i i i i i i i i i

Todos hemos sido atrapados por la magia de los cuentos. Ya sea como escuchas, lectores, o narradores. «Había una vez...» y «...felices para siempre» son frases que nos han acompañado a lo largo de nuestra vida. Cuentos siempre presentes en juegos y a la hora de dormir, que integran el proceso formativo de los pequeños luego de un largo camino desde tiempos primigenios donde eran piezas de la tradición oral, que se intercambiaban entre adultos. Niños que disfrutan el relato de cuentos para dormir, padres que junto a los libros abren la fantasía y el recuerdo.

La literatura infantil resulta un estímulo eficaz para la imaginación del niño y lo auxilia en la integración de su personalidad, la socialización y formación de conceptos sobre el mundo, además de reflejar la evolución física, psíquica, intelectual y social de los infantes. Los cuentos poseen un fuerte poder terapéutico pues, al conectar con el inconsciente, posibilitan la búsqueda de respuestas y soluciones por medio de sucesos y personajes que ilustran los conflictos internos. Es por ello que no se necesita una correspondencia entre el cuento elegido y la vida exterior del niño, pero sí con su problemática interna. Así, el pequeño elegirá su favorito en dependencia de la reacción que este le cause y, posteriormente, el cuento irá perdiendo fuerza en la medida que vayan resolviéndose los problemas, dando paso a nuevos intereses en otras historias.

Los cuentos infantiles poseen varios elementos que garantizan la aceptación de su variado público: son simples y de fácil comprensión, brindan seguridad, la promesa de un final feliz y «la esperanza de que algún día [...] podrán crecer hasta convertirse en gigantes y alcanzar los mismos poderes».[1] En vano resultará explicar al niño las razones de la efectividad del cuento. Solo se conseguirá así sustraer a la historia su encanto y potencial. Tras una fachada «irreal» los cuentos presentan problemas cotidianos, constitutivos de nuestra existencia, brindándonos posibles vías de respuesta a estos; además, nos transmiten algo del orden de la ley, una ley que marca la prohibición del incesto y que permite al sujeto constituirse como tal, y un saber en torno al Edipo: su tránsito y resolución más afortunada. Esto no está de manera explícita pero se muestra, se irradia, aun cuando no sea la intención de quien lo relata y recoge.

Personajes polarizados entre el bien y el mal, castigos a los malvados, y héroes con conflictos corrientes posibilitan el despliegue de identificaciones y la comprensión de las diferencias entre buenos y malos; así como promover el sentido de triunfo sin desconocer las angustias y luchas internas que comporta el crecer. Un final feliz mostrará al niño que no es necesario temer a la emergencia del inconsciente y que los fracasos iniciales no deben detenernos; pues las pulsiones se consiguen aliviar y es posible obtener una efectiva integración del Yo sin desoír al Ello.

Los cuentos infantiles toman muy en serio los temores de los pequeños y no los minimizan. Sobre el miedo al abandono de los padres, ese terror infantil del que nadie escapa, el niño no recibe un «no pasa nada», sino todo lo contrario, se reconoce cuán terrible es; pero al mismo tiempo se transmite la enseñanza de que esta es una dificultad a afrontar de la que se saldrá vencedor, y que incluso es posible superar a esos padres sin los cuales parece imposible poder vivir. Gracias a los cuentos de hadas los niños pueden explorar su

realidad interior y enfrentar el camino de su desarrollo y madurez. Resultará importante que aprendan a valerse por sí mismos sin la ayuda de sus padres, a transitar por su Edipo y su ambivalencia hacia sus progenitores o quienes cumplan esta función. Los cuentos presentan en forma de ficción este amor/odio y, al ser relatados por los padres, pareciera que ellos mismos aceptan estos sentimientos tan íntimos e inconfesables.

No solo encontramos en los cuentos la promesa de éxito frente a las situaciones que parecen más difíciles, sino también nos enseñan que son necesarios la perseverancia y el esfuerzo para alcanzar metas, y permiten a los adultos transmitir seguridad a los niños, seres inseguros que deben aprender a confiar en sí mismos y que, en el viaje de sus vidas, tomarán conciencia de su propia fuerza para solucionar conflictos y salir victoriosos.

Para comerte mejor: *Caperucita Roja* desde el psicoanálisis

Fue Perrault quien primero recogió esta historia, pero la versión que se popularizó fue la de los hermanos Grimm. Al igual que en *Hanzel y Gretel*, en *Caperucita...* el tema central es el de ser devorado. Mientras que el primer caso se refiere a las dificultades del niño en su necesidad de abandonar la relación dependiente con la madre, en el segundo se trata de conflictos edípicos por resolver para poder avanzar en el desarrollo.

Mientras que en el hogar junto a sus padres Caperucita no encuentra mayores problemas, en la casa de la abuela no consigue evitar los efectos de su encuentro con el lobo. No hay carencias en su hogar ni amenazas fuera de este, solo un camino seguro del que se le advierte no debe alejarse. No le asusta el mundo exterior pues sale a él sin mayores preocupaciones, aunque este puede ser muy atractivo e incitador hacia el principio del placer, siempre presente en la disyuntiva frente al principio de realidad. Podemos decir que Caperucita es una niña púber que se sirve de los sentidos para comprender el mundo en que vive, de ahí sus preguntas al lobo disfrazado de abuelita.

Niña edípica en busca del placer, encuentra su castigo al ser devorada por el lobo, a quien permitió se comiera a su abuela –representación materna por excelencia–, al propiciarle con lujo de detalles el camino para llegar a ella. Niña a quien le ha sido entregada por la abuela enferma, a destiempo, una capa roja como llamativo emblema de la sexualidad que pasa de generación aunque precipitadamente, de lo cual nos alerta el título; pues no es solo pequeña la prenda de vestir sino también la niña que la porta quien no tiene edad aún para asumir lo que el estandarte simboliza. Se trata de un momento común donde la maduración biológica y el despertar sexual, que la acompaña, no van de la mano con la madurez emocional necesaria para adentrarse en ese mundo. Las indicaciones precisas para llegar a casa de la abuela también pueden comprenderse como un esfuerzo por delegar hacia la mayor el compromiso sexual que ella no puede asumir. En una de las versiones Caperucita, en estrecho trabajo con la abuela, vence al lobo; de este modo se cierra un período de hostilidad para dar paso a un momento de vínculo colaborador con el padre del mismo sexo, que posibilita, gracias a las identificaciones y el aprendizaje, crecer con éxito. Debe ser eliminada primero la abuela-madre, pues solo después de esto podría haber vía libre para la seducción a la niña por parte del lobo-padre.

Mientras que los personajes maternos no poseen relevancia alguna, ni siquiera protegen ni amenazan, el personaje paterno se encuentra disociado en dos figuras, una seductora y destructora –encarnada en el lobo–, y la otra, fuerte y responsable –representada por el cazador.

Sin embargo, el personaje del lobo significa algo más pues espejea sobre lo más primitivo que habita en nosotros. A diferencia de la niña, el cazador no se deja engañar por el lobo ni confunde sus emociones. Es aquel que propina el castigo al malo y salva al bueno, es la figura que se contrapone al lobo como excelente vía para mostrar el conflicto del ello y el yo/superyó, y es también quien muestra al niño que las tendencias violentas que experimenta pueden ser usadas de modo constructivo. El cazador sirve igualmente para representar al padre, quien no aparece como tal en toda la historia y viene a salvar a la niña del conflicto en que la sitúa su deseo edípico, reactivado en la adolescencia, de seducir y ser seducida por el progenitor. Padre también que salva a la niña de su relación con su madre –representada por la abuela–, que las separa para que la pequeña pueda evolucionar hacia estadios superiores de su personalidad.

La muerte del lobo no sucede luego de ser rescatadas de su barriga la niña y la abuela, sino una vez que se le llena el estómago de piedras. De este modo, el niño no teme que un alumbramiento tipo cesárea pueda desencadenar la desaparición física, y al mismo tiempo la voracidad del lobo es castigada con su propia destrucción. En este cuento se ponen de manifiesto aquellos procesos internos de los púberes. «Caperucita perdió su inocencia infantil al encontrarse con los peligros que residían en sí misma y en el mundo, y los cambió por la sabiduría que solo posee el que ha nacido dos veces».[2] Así consigue entonces relacionarse mejor con sus padres, dejar atrás la infancia y trazar el camino futuro convertida en una joven.

Caperucita Roja gusta, pues no esconde la naturaleza contradictoria del ser humano que puede ser virtuoso y no está privado de ceder ante las tentaciones. También, porque da cuenta del elemento sexual que el niño experimenta, mezcla de excitación y ansiedad a la cual no puede ponerle palabras. Otro elemento que colabora para el éxito de esta historia es el renacer de Caperucita, que se enfrenta a los múltiples temores asociados a las pérdidas que debemos enfrentar en la vida. Así, la niña seducida por el lobo regresa como una persona distinta mostrando al niño las posibles transformaciones internas que acontecen en la vida. La muerte no es real en los cuentos. Caperucita ha renacido como aquellos que vuelven a nacer después de una crisis existencial en la que se han hundido por su propia naturaleza. Otro de los atractivos de esta historia se relaciona con la invocación de los sentidos y las partes del cuerpo que los representan; lo cual permite al niño jugar con conceptos que conoce, y relacionarse con su propio cuerpo imitando al lobo («Son para verte mejor», «Son para oírte mejor», «Son para comerte mejor»). Además, este llamado al cuerpo recuerda a las pulsiones parciales (oral, escópica e invocante) relacionadas con la demanda y con el deseo.

Este cuento nos habla del abanico de pasiones que nos habitan, de la sexualidad y la violencia, y termina cuando todos han hecho lo que le corresponde. El giro comienza por la niña, quien concluye no desobedecer las indicaciones de los adultos, y finalmente los lectores aprenden de los peligros que subyacen a la realización de deseos. A pesar de la agresividad manifiesta los niños disfrutan este cuento porque les ayuda a poner afuera los terrores y descubrir que la desobediencia es castigada; pero que existen seres salvadores que los reintegran al buen camino y les dan nuevas oportunidades. El cuento de Caperucita Roja le presenta al niño elementos que encontrará en su vida diaria: la toma de decisiones, la defensa frente al engaño y la necesidad de pedir auxilio, entre otros. Todos relativos a la eterna disyuntiva entre el principio de placer y el principio de realidad, que fuerza al sujeto a buscar caminos indirectos para la satisfacción.

En tiempos donde la familia extensa se reduce cada vez más, donde el valor de la comunidad va en declive y el consumismo busca arrasar, los cuentos han conseguido pervivir aun frente a versiones televisivas o cinematográficas que, al simplificarlos, consiguen privarlos de sus significados más profundos. La literatura para niños ha pasado de ser una gran desconocida a acaparar la atención del mundo del libro, con producciones, premios y beneficios en aumento. *Caperucita Roja* nunca fue convertida en un clásico de la factoría Disney, pero se convirtió en un icono de la cultura popular. Ella y el lobo han sido recreados por una variedad de artistas y así el cuento ha conseguido traspasar las fronteras del género y aparecer, ya sea como portada de álbumes, como versión cinematográfica, como manga japonés, película de terror o pornográfica, y hasta como personaje de juegos de Internet.

Los cuentos transmiten a los niños el mensaje de que, por más difíciles que sean las dificultades, la lucha por superarlas es inevitable y se consigue salir victorioso si enfrentamos las adversidades y no buscamos la huída como solución a los conflictos. ¿Qué es el mundo? ¿Cómo vivir en él? Son preguntas que pueden responder los cuentos de hadas, por ello nunca morirán y se repetirán en infinidad de versiones para seguir dando cuenta del sujeto y del deseo.

1 Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 2004, p. 33.
2 Ibídem, p. 191.

El principio de cooperación universal

El análisis del discurso es una de las ramas de la lingüística que se ha desarrollado en los últimos años. A su conformación como campo de estudio de la lengua ha tributado la Pragmática, una disciplina que se dedica a estudiar cómo influyen las relaciones socioculturales en la descodificación del signo, y muchos la definen como una teoría del uso lingüístico y de la eficacia comunicativa.

La Pragmática ha presentado una serie de teorías en su búsqueda por encontrar principios y reglas de uso que permitan una comunicación totalmente efectiva. Una de estas teorías ha sido la del principio de cooperación universal de Paul Grice, desarrollada durante la década de los años setenta. Sin embargo, este principio, basado en la lógica, no logró solucionar los problemas que se planteaban los pragmáticos; pues no tuvo en cuenta el carácter subjetivo de la comunicación.

Grice planteaba que la comunicación humana estaba regida por un principio de cooperación entre los interlocutores y suponía que los que interviniesen en un intercambio comunicativo acordaban hacerlo, y tal acuerdo debía cumplirse desde el comienzo hasta el fin de la conversación. Para el cumplimiento de este principio estableció las máximas conversacionales, también conocidas como máximas de Grice, que debían ser asumidas por los participantes del acto comunicativo; pues eran las encargadas de regular la conversación y garantizar una comunicación efectiva. Para un emisor y un receptor estas máximas serían como las reglas del juego de la conversación y determinarían la conducta cooperativa que se espera de ellos en los intercambios lingüísticos.[1]

La máxima de cantidad plantea: diga lo justo (ni más ni menos información de la necesaria). La máxima de calidad: no diga nada que crea que sea falso, no diga nada sobre lo que no tenga pruebas. La máxima de relación: haga que su contribución sea relevante. La máxima de modo o manera: sea claro y directo, evite ambigüedades.[2] Sin embargo, las máximas pueden ser infringidas en cada momento ya que el emisor puede mentir, ironizar, ser oscuro, hablar de cosas que no son relevantes, cambiar de tema y usar metáforas, según la situación comunicativa en la que se encuentre.

La literatura por su carácter subjetivo está obligada a violar los principios lógicos que pretende establecer Grice en su teoría pragmática; primero, porque el texto literario es básicamente no informativo (violación de la máxima de cantidad) y segundo porque la ficción no está construida para que el lector la crea verdadera en todos sus aspectos (violación de la máxima de calidad). Tal es el caso de las fábulas en las que los animales son personificados y no por eso dejan de ser animales.

Los objetos o animales que cobran vida, de acuerdo con el principio cooperativo, serían una violación de la máxima de calidad por parte del autor, pues se ofrece una información que no es verdadera; pero «la literatura impone un tipo de contrato comunicativo donde al autor le está permitido burlarse de las máximas del mismo modo que nos está permitido a todos en ciertos casos».[3] Por consiguiente, el lector, si pretende mantener el principio de cooperación, debe sobrentender que el autor observa también ese principio y, a partir de ahí, hacer todas las implicaturas necesarias para que la comunicación literaria se cumpla con eficacia.

Es precisamente en este contexto de ruptura de las normas establecidas por el principio de cooperación que se enmarca nuestro trabajo. A través del cuento infantil Meñique, analizaremos cómo pueden ser violentadas las convenciones establecidas por Grice para la conversación y se explicará alguno que otro elemento de interés pragmático. Para ello dividiremos el cuento en tres partes lógicas:

1. Cuando Meñique y sus hermanos se dirigen hacia las tierras del rey y se encuentran con el pico, el hacha y la nuez
2. La visita que hace Meñique al gigante
3. El duelo de Meñique con la princesa

Fue escogido Meñique porque es uno de los cuentos más famosos de La Edad de Oro y su mensaje se construye a partir de la audacia verbal del personaje. La sabiduría de este pequeño, que se explicita a través de su lenguaje, lo lleva a alcanzar lo más importante: la grandeza espiritual. La historia comienza con la presentación de Meñique y sus dos hermanos, quienes por la precaria situación familiar deben salir a buscar fortuna. Por tanto, inician un largo viaje hacia un reino que recompensará al que sea capaz de solucionar sus graves problemas.

En el largo camino hacia aquellas tierras se presenta a Meñique como un preguntón: «Yo quisiera saber por qué andan allá arriba cortando leña».[4]

Con esta interrogante se inicia un intercambio que solo es relevante para él, porque es quien necesita subsanar la carencia de una información que es intrascendente para sus hermanos. Meñique está violando la máxima de relevancia al no hacer una contribución pertinente para el resto de los interlocutores.

Cuando repasamos la teoría de la relevancia de Dan Sperber y Deirdre Wilson, tenemos que todo acto lingüístico intencional tiene garantías de relevancia puesto que «la relevancia es un mecanismo que pone en relación lo dicho y lo transmitido por implicación y al mismo tiempo la relación entre lo transmitido y lo interpretado por el oyente».[5] La cooperación puede darse por entendida, pues la relevancia se acercaría más a lo cognitivo que a los principios lógicos. Por tanto, la máxima de relevancia de Grice quedaría en entredicho.

La pregunta indirecta incumple, además, con la calidad de la conversación porque constituye una presuposición. Veamos cómo se infringe la máxima de calidad por una presuposición. Lo presupuesto no es más que algo implícito y lo implícito se define como aquello que se dice sin decir, o bien, lo que ya se sabe sin necesidad de ser dicho. En este caso se infiere que hay alguien cortando leña aunque no haya pruebas concretas de ello.

Para Gallardo-Paúls la presuposición es una categoría de significado inferencial que manejan los hablantes a partir del uso gramatical y sus significados se asumen como verdaderos al utilizar ciertos enunciados;[6] por ello la respuesta de Pedro corrobora que se está cortando leña, en tanto ya ha asumido como cierto la existencia de un leñador: «Parece que este muñeco no ha oído nunca cortar leña –dijo Pedro».[7]

La presuposición constituye una categoría pragmática, empleada por el emisor para organizar los distintos planos informativos según sus intereses; pero ella constituye una amenaza para la máxima de calidad. Pues cuando inferimos, corremos el riesgo de estar equivocados, aunque en este caso particular si se encontró un hacha.

En cambio, en otro de los parlamentos, cuando Meñique pregunta: «Yo quisiera saber quién anda allá arriba picando piedras».[8] Sus hermanos le responden: «Aquí está un pichón que acaba de salir del huevo, y no ha oído nunca al pájaro carpintero picoteando en un tronco –dijo Pablo»;[9] «Quédate con nosotros, hijo, que eso no es más que el pájaro carpintero que picotea en un tronco –dijo Pedro».[10]

Aquí lo que se presupone no se corresponde con lo que realmente es, hay una interpretación errónea que puede llevar, aunque no en este caso particular, a resultados indeseados.

Pedro y Pablo han interpretado ese ruido como el del pájaro carpintero y al asumir algo de lo que no hay una certeza y que además es falso, incumplen con la máxima de calidad. No han reconocido la presuposición de que haya alguien picando piedras. Su inferencia guía a Meñique por un reconocimiento equivocado, como consecuencia, la cooperación es nula y no se logra ofrecer al protagonista la información real.

En esta primera parte del cuento se erige un intercambio totalmente violatorio. A la sed de saber del protagonista se contrapone la ignorancia de sus hermanos que no son capaces de dar respuestas satisfactorias a sus preguntas: «Todo lo quiere saber el que no sabe nada –dijo Pablo»; «Parece que este muñeco no ha oído nunca cortar leña –dijo Pedro».[11]

Aquí Pedro y Pablo se saltan la máxima de cantidad, sus respuestas no se corresponden con lo que ha preguntado Meñique. Pablo dice que Meñique no sabe nada y Pedro que no reconoce el sonido del hacha. Ellos presentan a su hermano como un desconocedor, un inexperto; pero no logran transmitir el saber que este está buscando. Por tanto, ¿quiénes son los verdaderos ignorantes? Meñique busca conocimiento del mundo, pero la pobreza de conocimiento de sus hermanos lo alejan de esto. Tendrá que ser él mismo quien encuentre las repuestas a sus interrogantes y gane en experiencia de la vida. Así es como se encuentra con un hacha, un pico y una nuez que lo ayudarán a encontrar la fortuna. Con ellos llega a las tierras del rey y le soluciona los problemas de su reino. Sin embargo, el rey no pretende cumplir su promesa y, con la esperanza de deshacerse de él, lo envía a las tierras de un gigante que tenía asolada la región. Meñique con total desenfado acepta el reto, se sabe superior en maña y sapiencia para superar la prueba. Visita las tierras del gigante con ínfulas de gran señor: «¡Eh, gigante, gigante! [...] Aquí está Meñique que viene a llevarse al gigante muerto o vivo».[12]

Este llamado de atención marca la fuerza y seguridad que Meñique tiene en sí mismo. Sabe que debe marcarse como domine para dominar a su adversario; porque es vital imponerse desde el principio. Para lograr su objetivo decide mentir abiertamente, se presenta como un gran hechicero e instaura el miedo en su adversario: «Soy el gran hechicero Meñique [...] Tú no sabes con quién estás hablando. ¡Quieto dónde estás!».[13] La máxima de calidad se viola conscientemente para conseguir el efecto deseado: intimidar al gigante y establecer una posición jerárquica. El gigante ha visto como le han derribado su bosque y su fuerza no ha podido detener la incontrolable furia del hacha. Está atemorizado y es ahí cuando Meñique aprovecha para instaurar su condición de hechicero. Mas ¿por qué el gigante asume como ciertas las mentiras de Meñique? La verdad es uno de los conceptos más cuestionados en la comunicación. Según la lógica aristotélica la verdad de una proposición es independiente del sujeto que la enuncia y del cuadro espacio-temporal en el que se enuncia. Si así fuera quedaría en entredicho lo planteado por la máxima de calidad, pues, aunque se mintiera, la cooperación no tendría afectaciones. El enunciado llevaría intrínseco su condición de verdad.

Por otro lado, H. Sacks plantea: «[...] puede que la pertinencia de verdadero o falso tenga por condición la determinación del hecho de que esta declaración sea formulada seriamente, mientras que cuando es

formulada en broma la clase de oposición verdadero o falso no es pertinente».[14] Es por ello que el gigante cree que Meñique es un gran hechicero, porque desde el primer momento lo ha planteado seriamente.

Para Grice la presencia de un sujeto enunciador es lo que distingue la lengua de los sistemas formales, es el hablante el responsable de que un enunciado sea cierto o no; pues toda producción de enunciados es una forma de interacción social, se produce para alterar la posición interaccional del otro, es el efecto de la aserción sobre el receptor. Meñique continúa mintiendo y logra sobre su interlocutor el efecto deseado: dominio absoluto: «¿Qué es eso blanco qué comes? –preguntó el gigante qué nunca había visto el queso»; «Piedras como no más y por eso soy más fuerte que tú [...] Enséñame tu casa [...] y el gigante manso como un perro echó andar».[15]

Vemos ya aquí un cambio de roles. El pequeño como autoridad y el gigante manso como un perro. Meñique erige un intercambio totalmente falso por lo que no hay ánimo de cooperación por parte del emisor y, en cambio, el gigante al asumir los embustes del pequeñín permite que fluya una comunicación efectiva. El efecto deseado por el emisor se ha logrado. El ingenio de Meñique lo lleva a lograr sus propósitos y convertir al gigante en su esclavo. El lenguaje como arma y prueba de inteligencia ha superado la grandeza del gigante, su desconocimiento e ignorancia lo llevan a someterse, se ha hecho víctima de la audacia verbal del pequeño. De ahí que se convierte en su esclavo y esté dispuesto a hacer todo lo que le ordene su amo.

Ambos llegan a la tierra del rey para asombro de todos. El rey está obligado a cumplir lo prometido; pero la astuta princesa desea huir del compromiso matrimonial y le propone a Meñique un duelo verbal para ver quién dice la mentira más grande. En este intercambio, aunque hay una violación ex profeso de la máxima de calidad, se consigue desesperar a la princesa. Por tanto, la comunicación no se ha afectado; por el contrario, obviar este principio de calidad contribuye a lograr el objetivo de la conversación. En el fragmento se evidencia que en sí mismo un enunciado no es verdadero ni falso, lo deviene únicamente en el curso de una enunciación particular. Desde una perspectiva lingüística, y no lógica, la verdad de un enunciado no es una propiedad constitutiva: es una propiedad que el enunciado adquiere (si la adquiere) en el recorrido de su actualización discursiva.[16]

Por ello la princesa asume como verdad algo que no es cierto: «... y en la cueva de ratones estaba tu padre y mi madre, hilando cada uno en su rueca, como dos viejecitos. Y tu padre hilaba tan mal que mi madre le tiró de las orejas hasta que se le caían a tu padre los bigotes. ¡Eso es demasiado! –dijo la princesa– ¡A mi padre el rey nadie le ha tirado nunca de las orejas!».[17] La princesa no supera el reto, demuestra su impotencia discursiva al quedar muy por debajo de su interlocutor; pero no se da por vencida. Su condición de gran señora no le permite casarse con ese mercachifle, y en un último intento de huir del compromiso matrimonial le lanza un acertijo: «... ¿En qué piensas tú que no pienso yo? ¿Qué es lo que yo pienso, y tú no piensas? ¿Qué es lo que no pensamos ni tú ni yo?»[18]

Esta pregunta encierra una implicatura, un tipo de implicación pragmática que se define como el significado que se infiere de un enunciado. El oyente parte del supuesto de que lo que dice su interlocutor es relevante para la comunicación, y trata de buscarle un sentido. De ahí surgen los mensajes ambiguos que oscurecen el enunciado y llevan a una interpretación u otra.[19] Aquí se viola conscientemente la máxima de modo. Es evidente que no hay ánimo de cooperación por parte de la princesa al lanzar este mensaje ambiguo. Sin embargo, Meñique logra descifrarlo al responder como un sabio. Reconoce las implicaturas y es capaz de inferir lo necesario. Además ante un mensaje ambiguo nos inclinamos hacia una interpretación y no a otra por una razón de economía cognitiva: optamos por la interpretación que menos coste de procesamiento exija. Por tanto, la que más se ajuste a nuestro contexto cognitivo. De ahí la respuesta de Meñique: «Princesa y dueña mía [...] apenas me atrevo a descifrar tu enigma, aunque veo en él mi felicidad. Yo pienso en que entiendo lo que me quieres decir, y tú piensas en que yo no lo entiendo. Tú piensas [...] en que este criado tuyo es indigno de ser tu marido, y yo no pienso que haya logrado merecerte».[20] Meñique responde satisfactoriamente el acertijo, su sapiencia suscita el descubrimiento.

Este análisis de la ficción nos demuestra que el principio de cooperación universal no funciona per se, depende de otros elementos como la situación comunicativa, el concepto de verdad y factores psicosociales, entre otros elementos de carácter pragmático. Hemos podido apreciar que, si bien las máximas del principio de cooperación pueden ser violentadas, el quebrantamiento no impide la transmisión de un mensaje coherente. Precisamente son las violaciones inconscientes de los personajes las que permiten construir el mundo narrativo. Por tanto, la transgresión de las máximas no supone una barrera para que el principio de cooperación se pueda cumplir y para que la pragmática siga su curso y facilite la coherencia de los enunciados.

1 Xavier Frías, «Introducción a la pragmática», *Revista Philologica Románica*, Ianua, 2001 en <http://romaniaminor.net/ianua>, p. 20.
2 Ídem.
3 Graciela Reyes, «La pragmática lingüística: el estudio del uso del lenguaje», en Vanessa Dacosta Cea: *La ruptura de los códigos pragmáticos: los textos escritos*, en
4 José Martí, «Meñique», *La Edad de Oro*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1999, p. 20
5 Xavier Frías, ob. cit., p. 20
6 Pauls, B. Gallardo, *Categorías inferenciales en pragmática clínica* en
7 José Martí, ob. cit., p. 20.
8 Ibídem, p. 21.
9 Ídem.
10 Ídem.
11 Ibídem, p. 20.
12 Ibídem, p. 28.
13 Ibídem, p. 30.
14 Jorge Lozano, *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993, p.
15 José Martí, ob. cit., p. 30-31.
16 Jorge Lozano, ob. cit., p.
17 José Martí, ob. cit., p. 35.
18 Ibídem, p. 36.
19 Xavier Frías, ob. cit., p. 20.
20 José Martí, ob. cit., p. 36-37.

Escritoras para niños: personas y personajes

Enrique Pérez Díaz

Varias escritoras para niños que de algún modo han trascendido en el panorama de las letras cubanas y que en su haber ostentan el Premio Magistral La Rosa Blanca[1] son convocadas en esta entrevista colectiva –que intencionalmente rompe cualquier unidad aristotélica de lugar, tiempo y acción– para dar su visión muy particular sobre el modo en que su escritura conjura personas y personajes en una rica amalgama, en ocasiones, difícil de desentrañar.

Uno

Coincidiendo con su novena década de vida, Dora Alonso –la autora para niños considerada durante años la más emblemática de nuestro país–, tras un período de silencio publicó por la editorial Gente Nueva *Juan Ligero y el Gallo encantado* en un bello volumen que ilustró Eduardo Muñoz Bachs. Noticia tan agradable para su público infantil (renovado con cada generación) sirvió de pretexto para visitar su apartamento de Playa, en 31 A entre 30 y 26, donde residió por espacio de 53 años y en el que se atesoran sus múltiples ediciones que rebasan los 2 millones 300 mil ejemplares en quince idiomas. Cubana y Capricornio de pura cepa, nacida el 22 de diciembre de 1910 en Máximo Gómez, Matanzas, Dora Alonso confesaba con modestia que sus libros pudieron ser mejores y que fueron saliéndole al paso con cada hecho de su larga vida. En realidad, sólo se vanagloriaba de haber tenido en sus noventa años muchas experiencias marcadas por alegrías, sueños, anhelos, esperanzas y hasta episodios terribles.

En *Juan Ligero y el Gallo encantado* se advierte la benéfica herencia de obras anteriores como *El Cochero Azul* y *El Valle de la Pájara Pinta*, pero la imaginación se desborda con más fuerza, la voz del narrador se libera y, si antes podía hablarse de un realismo ingenuo, resulta evidente que –en la aventura de este niño destinado desde su nacimiento para vivir una experiencia mística de autocrecimiento y un largo viaje iniciático hacia el mundo de la noche (imaginación, fantasía, tradición, mito, leyenda)– existe un despliegue mayor de recursos que colindan con el realismo mágico o lo real maravilloso. En definitiva, *Juan Ligero...* es un agradable paseo por la magia, tan agradecido por un menor como por el más exigente adulto.

¿Cuánto existe de la Dora que fue niña, en sus propios libros para los pequeños?

—Por fuera, yo era un gallito. A los diez años yo dirigía un equipo de pelota. Era una niña fea, con muchos granos, sin voz. La maestra de la escuela pública, la señorita Amelia, siempre me daba el personaje de la princesa y, en cambio, yo le pedía el de la esclava, porque era el que me iba mejor. Me sentía más libre como una niña pobre y desarrapada, que vestida de princesa. Eso lo cuento en mi «Carta al Patito Feo», que escribí cuando se planeaba aquel libro llamado *Cartas a Fantasía*.

Apuesta usted, evidentemente, por la literatura. ¿Cree en ella?

—Yo me voy a morir algún día bastante lejano –*acotó sonriente*–, pues ya me paseo con todos mis años a cuestas por este milenio. Creo tanto en la vida que, después, voy a ser siempre algo, aunque sea una bibijagua. Yo creo, por encima de todas las cosas, en la naturaleza y en el bien.

Dos

Para un autor los temas «nuevos» son cada vez menos frecuentes y más difíciles de encontrar y, por ende, será su abordaje lo que imprima un acento diferente a cada libro. Y es el caso de una narradora del calibre de Nersys Felipe[2], quien avisa de un particular sentido de la ética y el humanismo pocas veces vislumbrado en los

libros que –con iguales objetivos y menos suerte– crearon algunos de sus coterráneos y coetáneos. Heredera inconsciente de la insuperable prosa martiana que fluye de los valores éticos, la ternura y el tono de su obra, Nersys Felipe consigue lo pocas veces logrado: establecer un discurso coherente sobre la base de elementos de la más absoluta cubanía y cotidianidad; crear un juego de imágenes-acciones-progresiones que enriquecen su narración; y, sobre todo, destilar sin didactismos ni estridentes o vanos alardes, los valores necesarios de ser tratados en toda literatura que se dirija a las primeras edades y pretenda interactuar benéficamente con su posible lector.

Quien conozca de su aislamiento de los predios culturales, su timidez, modestia y sencillez proverbiales, podrá suponer cuánto me costó convencer a esta gran autora para que nos contara las razones, sueños y azares de su vida literaria.

¿Cuándo descubriste que te gustaba escribir para los niños?

—En 1970, cuando luego de hacerlo por encargo y como una obligación, les fui cogiendo el gusto a los guiones de la radio que escribía: uno diario, de lunes a viernes y de trece minutos de duración. Disponía de poco tiempo para tanto trabajo: buscar, adaptar y sintetizar el material desperdigado por aquí y por allá y organizarlo casi siempre bajo una unidad temática y en la forma más sencilla y clara posible, porque si el niño no entiende lo que escucha, sin entenderlo tendrá que quedarse, pues ¿cómo podría volver atrás? La radio fue para mí una escuela magnífica en la que adquirí habilidades que todavía me ayudan cuando me siento a escribir.

¿Eres parecida a alguno de los personajes de tu obra?

—En *Cuentos de Guane,* igual que yo cuando niña, Ine se muere por los mamoncillos maduros y el agua de coco dulce. En *Román Elé*, Crucita se queda con las ganas de bañarse en el Cuyaguateje como mismo acabé quedándome yo; y con las ganas de ir a un guatequito, cosa que tampoco a mí me fue posible por culpa de tío Biro, que nunca quiso llevarme a ninguno porque eran de noche y el viaje a caballo. En cuanto a la niña protagonista de *Maísa*, sus maestras, su papá y su colegio son casi los mismos míos y ella se pasa la vida, como yo me la pasaba, trajinando con ranas y encaramada en el camión de su papá. Pero como Ine es pionera ahora y yo fui niña en el siglo pasado; como Crucita es la hija de un latifundista y yo la de un obrero eléctrico, resulta que la que más se me parece es Maísa aunque, claro, no en todo: ella no pudo dirigir la banda de su colegio y yo sí dirigí la del mío; ella decidió renunciar a su traje de Tambor Mayor para comprarle a su mamá, con el único dinero que tenían ahorrado, el vestido nuevo que necesitaba, mientras que yo cuando niña nunca tuve que decidir nada, y en eso Maísa, para su bien, me lleva ventaja. Y a pesar de que es un varón sin nombre, también se me parece el niño narrador de *Cuentos de Guane*, porque ama a su casa y a su familia con la misma fuerza que yo amé a las mías. Le di mi corazón para que contara esos cuentos, y tan bien los contó, que el mérito que puedan tener es más suyo que mío. Y creo que no debí haber hablado tanto de estos personajes, porque muchos lectores deben estar preguntándose: «¿Y de quiénes nos está hablando esta mujer?». Y en el mejor de los casos, y si son de los que no se conforman con medias tintas, saldrán enseguida a averiguarlo. Y una vez enterados, y si esos tres libros míos les resultaran agradables –porque a leerlos tienen que haber ido para informarse–, volverán a esta entrevista con mejor ánimo y dispuestos a leerla hasta el final, cosa que mucho habré de agradecerles.

—Sí, yo toco cualquier tema, desde los elementos del átomo o el acto sexual. Se les puede hablar de todo. No sé si lo que me sirve a mí le sirva a otro escritor.

¿Cuál es tu personaje más entrañable?

—Crecí dividida entre Pinar del Río y Guane y muy querida por dos hombres magníficos: Gabriel Felipe, mi padre, y Chano Canals, mi abuelo. Por ellos existen el abuelo de *Cuentos de Guane* y Felipe, el papá de la niña protagonista de *Maísa*. Ellos son mis personajes más entrañables.

¿Cómo concibes idealmente a un autor para niños?

—Poeta tendría que ser, y un poco músico, y otro poco pintor, y a veces algo humorista. Capaz de convencer con lo que escribe y de vivir muriendo hasta alcanzar, en su poema o su cuento, la perfección soñada. Ser loco no le vendría mal, un loco bueno y sincero como el Quijote, porque no creo que desde la maldad y la mentira se pueda escribir para los niños.

¿Qué es para ti lo más importante de la vida? ¿Qué, lo peor?

—Lo más importante es mi familia. Lo peor es lo que venga a dañármela.

¿Y qué connotación das a la palabra «adiós»?

—Cuando la usamos para decir «hasta ahorita», «adiós» es una palabra ligera. Pero duele de tan pesada cuando entraña un «hasta siempre». Yo sé lo que es dar adioses definitivos y ni uno más pienso dar. Y porque dicen que, lo que con fe se desea, se logra: todos aquellos que amo habrán de sobrevivirme.

Tres

Ivette Vian[3] pese a ser, hoy por hoy, nuestra escritora viva más popular entre los niños –no sólo por una decena de excelentes obras, sino también por el espacio televisivo *La Sombrilla Amarilla*–, se considera un ser solitario que, como muchos cubanos, arrastra la ausencia de su único hijo y su nieta y para quien el acto de escribir significa un conjuro contra la nostalgia. Ha obtenido premios y reconocimientos de diversa índole, pero quizás el mayor sea la aceptación de ese público que la sigue desde hace cuatro décadas. Un pequeño llamado Mario le dijo: «Usted es la mejor escritora del mundo» y Antonio Orlando Rodríguez –con quien llegó a escribir a cuatro manos y tener una gran amistad– se precia de haberla leído, cuando apenas era un niño, en aquel recordable *Pionero* de los años 60.

Quien la conozca bien podrá atestiguar que la mujer de espejuelos redondos, rostro afable y figura maternal es como su célebre Marcolina: dicharachera, anecdótica, gran cocinera, hospitalaria, de ánimo a veces cambiante, tan romántica y enamorada que hasta guarda una iconografía fotográfica de los hombres que amó (en sus propias palabras «todos bellos») y de quienes alguna vez quisiera escribir.

Tras salir airosa en el 2002 de la prueba que significó vencer la operación de un carcinoma sublingual, Ivette se encuentra en plena facultad creativa. En su apartamento de 23 y B, esta santiaguera desgrana su historia y la de sus personajes en un diálogo que al inicio calificó de poco inspirado y nada locuaz y que, gracias a la magia de los recuerdos, se irá tornando más vivo y enjundioso.

¿Te ciñes a alguna fórmula de cómo deben ser las historias para niños?

—Para mí no deben dejar dudas. Tengan el estilo que tengan, no deben quedar partes oscuras, ni bache alguno. Eso es fundamental. Son muy importantes los personajes. Sobre el cuento en general no tendría una fórmula para niños o adultos. Busco lo mismo cuando escribo para adultos como periodista: ser clara, precisa, dar momentos altos, a los personajes les doy mucha importancia.

Se suele decir que en cada libro va un gran porcentaje de la personalidad de su autor. ¿Eres parecida a tus personajes?

—Sí, totalmente. La mayoría de los personajes yo los he conocido.

¿Pero, eres tú en alguno?

—Sí, como no. Hay cantidad. Estoy regada en características de muchos personajes. Cuando Marcolina habla o recibe a la gente en su casa, cuando la casa es como una meca donde todo el mundo va a conversar, es un poco lo que fue mi casa cuando vivía en Nuevo Vedado. O el personaje del cuento «Mami Majomía» que se enamora del extraterrestre. ¡Porque, en realidad, yo me he enamorado de seres muy extraños! A veces no soy yo misma, sino tomo de mis padres, de mi abuela. *Una vieja redonda* de Ediciones Unión es la historia real, con los nombres reales. A mi bisabuelo lo mandaron para Ceuta cuando era Brigadier Coronel, allí conoció a mi bisabuela que era española. Regresaron para Cuba y él siguió luchando. Son parientes por parte de madre, los Hierrezuelo[4], abuelos de mi mamá. Mi abuela materna es Micaela y la historia comienza en Venezuela porque mi bisabuelo era venezolano de Maracaibo; sigue en Ceuta, en Santiago de Cuba y la Sierra Maestra. Tengo una gran tendencia a abreviar y me resulta muy difícil hacer una novela mayor. *Una vieja redonda* reproduce el ciclo de una familia: mi abuela nace y muere. Se extiende en cien años. Porque mi abuela duró 104 años.

¿Llegas hasta ti?

—Sí, pero no con mi nombre. Me pongo Linda.

¿Coincides con que escribir para niños es rescatar nuestra infancia?

—En mi caso no. Pero yo soy una gente que los amigos intelectuales, muy intelectuales, se ríen un poco de mí. Se ríen de la forma en que me vestía. Me gustan los juguetes y no quiero decir la frase hecha de que guardamos un niño en el corazón. Por supuesto, la infancia es la parte más importante de la vida de uno y eso lo marca. Se estudia en Psicología. Pero a mí como persona adulta con hijo, nieta, me gustan los juguetes. La ropa que usan los niños, yo quiero usarla. Cuando compro un par de zapatos quisiera que los de los niños me sirvieran. Es un problema de gusto, instinto, tendencia. Yo tiendo a la infancia. Me gustan las cosas ingenuas. No parto de la infancia al escribir, sino de mi yo actual. Tengo una gran comunicación con los niños. En el círculo infantil era la asistente ideal. Poseo un don para comunicarme con los niños en persona, me siento a jugar con ellos, les cuento cosas y es maravilloso.

¿Hay un secreto?

—No, eso me sucede a mí. Se les debe tratar como traté a mi hijo y a mis sobrinos, al mismo nivel, con gran respeto, no hablo en diminutivos –o sí, hablo en diminutivos, no les tengo miedo, porque además admiro enormemente a Aquiles Nazoa que los usaba, él me demostró que no había que tenerles miedo– pero los respeto. Les cuento cosas que me pasan, ellos inmediatamente responden. Cuentan sus cosas y trato de buscar qué le interesa a ese niño que estoy tratando. Inclusive cuando hablo con un grupo, me dirijo a uno, le pregunto a ese en particular.

¿Aconsejarías a los escritores para niños tratarlos desde el mismo nivel?

—Sí, yo toco cualquier tema, desde los elementos del átomo o el acto sexual. Se les puede hablar de todo. No sé si lo que me sirve a mí le sirva a otro escritor. Pienso que para escribir, principalmente para los niños, hay que conocerse a sí mismo. Eso es otro tópico. Para escribir en general, y también para niños, hay que ser muy sincero. Tratar de no decir mentiras. Cuando digo que me gusta la noche, estoy diciendo algo cierto. La sinceridad es importante y por eso hay que tratar de hacer introspección, de estar muy atento a sí mismo. Esa es la mejor forma.

Eres hija de Enrique Vian, autor de ese delicioso libro que anda a caballo entre el relato y la memoria y se titula Cuentos de Enrique Chiquito *y tu hermana Enid, es una de las figuras más reconocidas de la LIJ cubana. ¿Han influido en tu vocación literaria?*

—Mis padres. En muchos de mis cuentos está la forma de hablar de mamá. En el espíritu, mi papá fue fundamental. Me procuró los libros. Era mi gran amigo. Yo le decía

finisecular y ancestral amigo. Le decía «Fini» por finisecular y lo era pues vivió 97 años. Ambos pudimos comunicarnos siempre. Él tenía ese don de la comunicación con los niños, tuvo ocho hijos y todos recuerdan una gran infancia gracias a él. Él fue capaz de transmitir eso. Mi mamá ha sido muy importante, sobre todo por el lenguaje. Hay un libro, *Curundán y Busula* (Gente Nueva, 1992), yo se los dedico y digo: «A los verdaderos autores. Porque les debo todo a ellos.» Bueno, uno debe a sus padres lo bueno y lo malo. De las virtudes que tengo, creo que una es escribir, sin modestia, lo digo sin modestia porque pienso que es verdad, aunque no creo que sea una obra del otro mundo, pero sí ha jugado un papel, gusta y me satisface porque me agrada escribir.

¿Y no te propones escribir sobre tu propia leyenda familiar?

—He empezado a escribir como yo vivía, solita. Eso es importante, el problema de la soledad. Desde muy pequeña estoy acostumbrada a estar sola y a leer y a escribir porque estaba sola y me entretenía escribiendo y leyendo, inventado mundos. Mis hermanos eran, y siempre han sido para mí, como un mundo mágico.

Cuatro

Cuando me solicitaron entrevistar a Julia Calzadilla[5], mientras formulaba las preguntas que haría a una de las más destacadas autoras nacionales para niños, pensé en la paradoja de que, en realidad, mi diálogo con la única egiptóloga de Cuba había comenzado hace casi veinte años. Una lluviosa tarde de 1985, con los nervios a flor de piel, venciendo la timidez de un periodista joven, inseguro e inexperto, llegué hasta un viejo y casi derruido edificio de las calles 11 y 6 en el Vedado y, totalmente empapado, llamé por primera vez a la puerta de Julia. Había mediado apenas una conversación telefónica, la nota que yo hiciera en *Tribuna* sobre *Cantares de la América Latina y el Caribe* y, sobre todo, mi admiración hacia quien consideraba una leyenda. Me recibió una habitación oscura y atestada de libros y, entre ellos, una mujer de ojos grandes y expresivos que, toalla en mano y con una taza de té caliente, inició conmigo un diálogo todavía hoy inacabado.

Casi veinte años después –y pese a compartir quimeras, disgustos, libros propios o ajenos, causas justas, membresías y cargos, reuniones, inenarrables viajes catastróficos a provincia, jurados y hasta los mismos agravios sufridos como miembros de la mal llamada especie de escritores «infantiles»–, visitar a Julia, leerla y hablar con ella, aunque parezca raro, me produce la misma inquietud y asombro de aquella primera tarde. Por eso, desde estas páginas, quiero hoy revivir una conversación infinita iniciada hace mucho tiempo y abierta al futuro.

¿Es cierto que Mirta Aguirre vaticinó que escribiría para la infancia?

—¡Por supuesto, ya que ese consejo de Mirta Aguirre cambió el curso de mi vida como escritora! Como muchos estudiantes jóvenes sin «horas de vuelo» en la vida, llegué a la Escuela de Letras de la U.H. en la década del 70 muy marcada por lecturas que, si bien había engullido, no había digerido del todo. Schopenhauer y Kierkegaard, por ejemplo, eran dos de mis filósofos de cabecera. La llamada tragedia de la vida (tema que también encontré en Miguel de Unamuno) me causaba interminables desvelos. No niego, incluso, que llegué a sentirme identificada con la postura existencialista de Sartre y Camus. En suma, que era entonces una veinteañera con las neuronas a flor de piel –las sigo teniendo, ya en la tercera edad– que buscaba y obtenía respuestas que no le satisfacían. Y en ese torbellino andaba cuando Mirta Aguirre, tras entregarle un trabajo de clase, me llamó para conversar sobre el tema que yo había seleccionado en esa ocasión. Lo comentamos, y jamás olvidaré sus conclusiones: «Calzadilla –me dijo–, no insistas en ser trágica... explota la veta de ternura que hay en ti». Y continué haciéndolo, pues en otros trabajos de la asignatura que Mirta impartía –Redacción y Composición–, yo había enfocado otros temas con fantasía, con humor, con esa ternura que, en mis soliloquios o pluriloquios existenciales, yo eliminaba sin piedad, evidentemente mutilando mi propia esencia. Hoy, ya con 60 años, con una inmensa cantidad de lecturas... y de esos batacazos que la cotidianidad propina, al releer a todos esos filósofos... la denominada «tragedia de la vida» se me hace más comprensible, más llevadera... Y debo añadir que, en los días en que estoy lo suficientemente preparada para enfrentarla, con una buena carga de energía positiva, esa «tragedia» llega a parecerme ajena, como si la contemplara por un telescopio al revés (me encanta esa imagen para expresar el desapego). Y no es una paradoja: la tragedia no me obliga a ser trágica.

¿Eres tú parecida a alguno de los personajes de tu obra? ¿Cuál es tu personaje más entrañable?

—Tú, como creador que también eres, sabes que en cada obra que hacemos hay un pedazo nuestro que dejamos ahí para ser compartido... Un cacho de alma, una oleada de energía que dejamos plasmada en párrafos unas veces tremendamente realistas y otras, tremendamente fantasiosos. Experiencias vividas o no vividas, pero jamás olvidadas. Deseos que aunque no se cumplieron en la debida etapa, se cumplen ahora al ser recreados mediante la palabra. Sueños. Anhelos. Frustraciones que se exorcizan al contarse. Alegrías que se disfrutan sin límites de espacio ni de tiempo... Sí... La lista es larga... En mi criterio, sería en extremo difícil (¡y qué incómodo!) crear algo tipo «probeta», como hecho en un laboratorio donde trabajásemos con guantes, bocales, batas sin microbillos personales... El resultado no tendría nada que ver con nosotros. Sería un engendro mecánico tal vez con un buen engranaje lingüístico, pero nada más. Estaría vacío. Hueco. Porque hasta los «seres» creados artificialmente –pienso en Pinocho, en varios de los robots que vemos en los filmes y hasta en Frankenstein–, llevan la huella de su autor, esa marca que no se desdibuja por constituir una extraña manifestación de ADN que aunque sea invisible en el microscopio, existe... En mi caso, además de identificarme con los Chichiricú –por las travesuras que hice y que no hice de pequeña y que aún tengo tiempo de hacer y hago– me identifico plenamente con Chirri y, por extensión, con la pandilla de detectives integrada por Pepino, Florencia, Nando, Sancho y Pluma Ligera. Sobre todo con este último, un personaje que evoca mucho de mi infancia y de mis juegos con las gemelas de la casa de al lado que, junto con sus primos, eran mis mejores amigos (varios años mayores que yo). Pluma Ligera –como ocurría conmigo– es el menor del grupo, en edad, en tamaño, y ese es un precio que hay que pagar para que lo dejen participar de las aventuras de los «grandes» de la pandilla. Pero Pluma Ligera ama a los indios que ve en los filmes de la TV y pregunta por qué esos indios nunca se ríen. Yo también me preguntaba cosas así. Y como le ocurre a él, pregunto lo que no entiendo y no se me quitan las ganas de jugar.

¿Cómo concibes idealmente a un autor para niños?

—Como un ser humano genuino, empeñado en elevar cada vez más su espiritualidad, en amar al prójimo, en respetar la otredad, la alteridad o como quiera llamársele a los que no son nuestros yoes. Al hablar de esto, me viene a la mente una canción que le oí aquí a Alberto Cortés donde decía que éramos «los demás de los demás». Y es cierto. Por eso me he propuesto aumentar cada día mi nivel de tolerancia y de respeto hacia quienes me rodean, lo cual a veces –lo sabemos– es una verdadera proeza... nuestra y... de los demás... Pero puede lograrse, en especial cuando somos conscientes de que el ego nos juega malas pasadas, que está siempre al acecho para imponerse y que, para neutralizarlo y eliminarlo, debemos aplicar el lema «si tú ganas, yo no pierdo». De ese modo no habría ni rencillas callejeras ni tampoco guerras a escala nacional, regional, planetaria. Porque es así, un autor para niños es al mismo tiempo el familiar de alguien, el compañero de trabajo de alguien, el vecino de alguien, el amigo o enemigo de alguien. Y viceversa. Con sus pros y sus contras. Un ser humano, en suma.

Cinco

Con Enid Vian[6] sostener un diálogo, no periodístico sino el más simple e intrascendente, se convierte en verdadero ejercicio literario, una especie de combate donde todo el tiempo se está a punto de ser vencido por la chispa de su verbo e ingenio. Su proverbial –y a veces desconocido por muchos– sentido del humor, su agudeza e ironía hacen de ella la más difícil contrincante en cualquier conversación. Muchos la confunden con Ivette, su hermana mayor, lo que ha dado lugar a más de un simpático mal entendido: a una le atribuyen los libros y guiones para TV de la otra o las citan a actividades equivocadas. Al igual que Ivette Vian, Enid es una de las autoras cubanas para niños más reconocidas en la actualidad, una tan buscada como temida editora, implacable enemiga de las erratas y la mediocridad, una polifacética creadora que lo mismo nos conmueve con un libro de la hondura lírica y humana de *Poesía de amor doméstico* que nos deslumbra por el rico trazado argumental y psicológico de *Fangoso,* noveleta para jóvenes, o mejor, texto sin edad, cargado de inquietantes alegorías y puntos de vista.

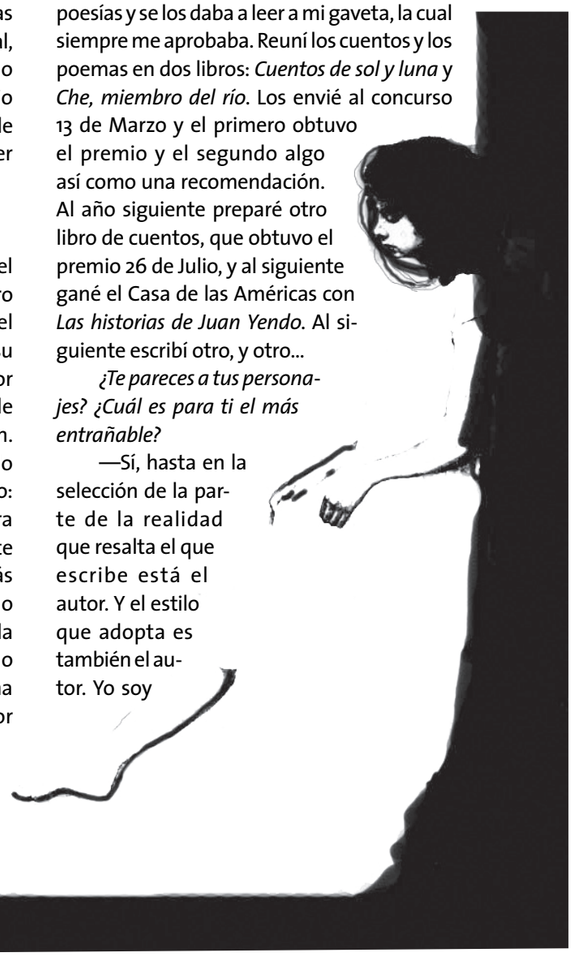
Conversar con ella permite conocer sus razones o sinrazones literarias, sus (des)motivaciones, sus sueños y pesadillas.

¿Cuándo descubriste que te interesaba escribir para los niños?

—Si te refieres a interés como fiebre y parte esencial de mi vida, fue después de publicar tres o cuatro títulos y ver el efecto que tenían entre los niños, jóvenes, maestros y colegas. Mi entrada en ese inmenso universo poblado de seres «como tú quieras», sin tope, fue coyuntural. Mi hermana Ivette trabajaba en *Pionero*, junto a Onelio Jorge, Froilán Escobar y otros escritores que hacían un semanario para niños con textos formidables e ilustraciones que eran una versión plástica de altura acerca de los cuentos. Yo decidí escribir algunas narraciones y presentarlas en *Pionero*, con el propósito de intentar trabajar al lado de mi hermana mayor –que conste que Ivette es mayoooooor que yo– y el resto del clan. Hubo una serie de problemas que no viene a caso contar aquí e Ivette dejó de escribir para *Pionero*; y yo, ni intenté presentarme allí. No obstante, ya estaba el virus del mundo fascinante de la niñez insertado en mi conciencia. Seguí escribiendo cuentos y poesías y se los daba a leer a mi gaveta, la cual siempre me aprobaba. Reuní los cuentos y los poemas en dos libros: *Cuentos de sol y luna* y *Che, miembro del río*. Los envié al concurso 13 de Marzo y el primero obtuvo el premio y el segundo algo así como una recomendación. Al año siguiente preparé otro libro de cuentos, que obtuvo el premio 26 de Julio, y al siguiente gané el Casa de las Américas con *Las historias de Juan Yendo*. Al siguiente escribí otro, y otro...

¿Te pareces a tus personajes? ¿Cuál es para ti el más entrañable?

—Sí, hasta en la selección de la parte de la realidad que resalta el que escribe está el autor. Y el estilo que adopta es también el autor. Yo soy



un ser crítico, hacia mí misma y hacia todo lo demás y eso me ha permitido mejorar como persona y como escritora. Para mí no hay perfeccionamiento en la complacencia. Tampoco lo hay en la «permisibilidad» pasiva y silenciosa. Siento el humor como necesidad y medio para tomar conciencia de nuestras insensateces a todas las edades, y también como sano ejercicio de la risa, de la alegría. Creo que yo me parezco a la intención de mi obra; y que, si perfilé medianamente bien mis personajes, se verá que todos somos el conjunto de las cualidades y deficiencias de estos personajes creados con una base real. ¿Qué con cuál me identifico? Me identifico con una mezcla de miñocorra, lerdorrinco, azul y avizora, todos personajes de *De las rastrirrañas y las miñocorras*.

Doy por sentado que Fangoso, *Premio UNEAC de Literatura 1999, significó un hito en tu carrera, ¿sientes tú esa novela conectada con el resto de tu obra o crees que sea un punto y aparte? ¿Qué harías si, por esos misterios de la vida, andando por una calle, te encontraras con Fangoso?*

—Si yo estoy «conectada» conmigo misma, entonces mi obra toda también lo está. No obstante, en *Fangoso* hay un acento mayor en lo humorístico y en la intención de hacer reflexionar a partir de la sátira. Fangoso es un personaje autoritario y opresor, resumen del mando ciego y sin alternativas. He querido resaltar lo anacrónico y absurdo de esta deformación a todos los niveles. De hecho, uno se encuentra por la calle a algunos Fangosos Menores. Lo que yo hice fue usar el arma que mejor manejo contra los Fangosos Mayores, y los satiricé en un libro. Si me los vuelvo a encontrar, hago *Fangoso II*.

He escuchado que ciertos libros tuyos para niños –tanto en argumento como en estilo– te hacen distinta a la media de quienes escriben para estas edades. ¿Te sientes una escritora especial? ¿Te preocupa más la popularidad o depurar, libro a libro, un estilo ciertamente particular?

—En cuanto a la primera parte de tus preguntas dúplex, me parece que escribo como soy. Y soy hija de una formación y de un ideario y partícipe y observadora, al mismo tiempo, de una época. Nunca me he sentido especialmente especial. Respondiendo a la segunda parte, te diré que no creo que una cosa excluya a la otra. Al contrario. Las personas en formación a las que me dirijo, que por supuesto son parte del pueblo, la más preciada, merecen que yo trate de depurar un estilo ciertamente particular, que no solo sea honesta, sino también conocedora de la técnica, capaz de mirar la realidad con agudeza y sintetizarla en la poesía y el verbo. Merecen ver la literatura como algo verdaderamente respetable, como un medio de comunicación insustituible, como regocijo del espíritu y el intelecto. Y entre más cuidado y respetuoso sea mi trabajo, más hago por ellos.

En Una ventana que va a 150 *abordas la relación entre adolescentes, aunque no al estilo de una novelita típica para esa edad sino de forma bastante original. ¿Te interesa regresar al relato para jóvenes del que hay tanta carencia?*

—La literatura para jóvenes es polémica. Se discute si los jóvenes simplemente deben apropiarse de determinados textos dirigidos a adultos o si se debe escribir específicamente para ellos, en fin. Si tengo algo interesante que decir, abriré otra ventana, pero que esta vez vaya a 190 por lo menos.

¿Cómo concibes idealmente a un autor para niños?

—Cuando pienso en los buenos escritores no distingo entre las cualidades de los que escriben para niños y los que escriben para adultos. Para mí lo ideal en un escritor es ser una persona inteligente; y que su inteligencia sea un instrumento para mejorar la realidad o al menos para revelar partes esenciales de la realidad, incluida, la realidad de la conducta humana. Una persona de una especial sensibilidad hacia los problemas humanos, no en abstracto, sino en la concreción de los que tiene más cerca. Si se sensibiliza con los seres que lo rodean creo que puede traspolar universalmente sus sentimientos y caracterizar sus personajes con características reales, para que las personas vean su verdadero rostro, aunque sea desde un determinado ángulo. Debe ser un minucioso observador de la realidad, solidario con las mejores causas humanas, incisivo penetrante, verás y crítico.

1 Reconocimiento que por la trayectoria vital confiere la Sección de Literatura Infantil y Juvenil de la Asociación de Escritores de la UNEAC.

2 Nersys Felipe Herrera (Pinar del Río, 1936): Algunas obras: *Cuentos de Guane* (1976, 1985, 1986), *Román Elé* (1978, 2005), *Cuentos de Nato* (1985) Prenda, (1979), *Para que ellos canten* (1974), *Música y Colores* (1975), *Sorcita* (1989), *Maísa*, (1996, 1998), *El duende pintor* (2001) y *Amapola roja* (2005).

3 Ivette Vian (Santiago de Cuba, 1944) Algunas obras: *Como te iba diciendo* (1977), *La luz de la verdad* (1979), *La Marcolina* (1987 y 1999), *Mi amigo Muk Kun* (1989), *El telescopio de David* (1989), *Curundán y Busula* (1992), *Siete cuentinos* (1993), *Coco Pascua* (1997), *Casa en las nubes* (1998), *Del abanico al zunzún* (2000), *En el zoológico hay un tren* (2004) y *Una vieja redonda* (2005).

4 Se refiere a una familia de famosos músicos cubanos como Lorenzo Hierrezuelo, del dúo Los Compadres, o Caridad Hierrezuelo.

5 Julia Calzadilla (La Habana, 1943) Algunas obras: *Cantares de la América Latina y El Caribe* (1981), *Los Chichiricú del Charco de la Jícara* (1987), *Las increíbles andanzas de Chirri* (1989), *Los pequeños poemas del abuelo cantarín* (1988), *Los alegres cantares de Piquiturquino* (1988), *Casuarino y el libro encantado de los chacaneques* (1988), *El caso de las piedras cuadradas* (1999), *El caso de las piedras ovaladas* (1999), *El caso de las perlas que estaban y no estaban* (1999), *El Egipto de los faraones* (1999), *Ruidos extraños* (2004), *Nuevos cantares de la América Latina y El Caribe* (2008) y *Las piedras llegaron a las nubes* (2009).

6 Enid Vian (Santiago de Cuba, 1948) Algunas obras: *Cuentos de sol y luna* (1977), *El libro de los oficios y los juguetes* (1978), *Las historias de Juan Yendo* (1984), *Che, miembro del río* (1986), *La inmensa mujer, el hombrecito y la madreselva* (1987), *De las rastrirrañas y las miñocorras* (1992), *Un elefante en la cuerda floja* (Ant.) (1998), *El corredor de tardes y otros cuadros casi contados* (1998), *Fangoso* (2000), *Una ventana que va a 150* (2000) y *Cuentos con disparate* (2003).

El fenómeno HARRY POTTER

¿producto exitoso del marketing?

Anabel Enríquez Piñeiro

Hay un principio axiomático en el marketing: una publicidad que exalte ventajas inexistentes de un producto no logrará con ello que este sea mejor, y mucho menos que mediante la mentira sea mejor aceptado. La gente comprará la primera vez pero al comprobar que le han pasado «gato por liebre», no solo dejará de comprar el producto adulterado por la publicidad, sino que asumirá una actitud de desconfianza; pues su fracaso anterior será transmitido a todos los productos que vengan de la misma fuente, y el descrédito, finalmente, produce lo que se ha dado en llamar «efecto boomerang».

Este principio afecta a todo lo que pueda ser objeto de la publicidad: unas zapatillas, un auto, un político, un grupo musical... un libro.

Por otra parte, existe una sugestiva táctica dentro de la publicidad conocida como «generalización radiante», que no es otra cosa que la influencia positiva que ejerce una marca, una personalidad, un nombre, para hablar de forma más general, sobre aquellos productos o personas que se encuentran relacionados con él; es decir la conceptualización teórica de aquel viejo refrán: «el que a buen árbol se arrima...». No cabe duda que la publicidad de hoy hace uso y abuso de esa táctica. Toda la parafernalia de merchandising, publicidad digital, promoción de ventas y demás recursos desplegados por las editoriales, las librerías y la Warner Brothers sobre los siete libros de la saga de Harry Potter y sus taquilleros filmes homónimos, aprovechan y potencian (y en último caso refuerzan) las ventajas que, como producto literario para el segmento infanto-juvenil, tiene la obra de la escritora escocesa Joanne Kathleen Rowling.

«Todo lo que tiene éxito y genera dinero siempre resulta sospechoso. Especialmente cuando se relaciona con la literatura infantil», expresó la autora argentina Gabriela Cabal, al referirse a las opiniones negativas a propósito de las ventas millonarias de los libros de Harry Potter. Las aventuras del pequeño mago, que vieron la luz con el primer libro, escrito en iiii y publicado en iiii, y culminadas con el séptimo tomo diez años después, en julio del iiii, con traducciones en iiilenguas, son objeto de constantes polémicas en círculos de lectores, escritores, críticos, pedagogos, y especialmente religiosos. Y no es para menos.

Harry Potter, quién lo duda, es un producto sin precedente en el mundo editorial contemporáneo. El lanzamiento del último tomo de la saga, *Harry Potter y las reliquias de la muerte* (*Harry Potter and the Deathly Hallows*), ocurrió simultáneamente en ii países. Un minuto después de la media noche, el ii de julio de iiii, alcanzó la cima de la lista de los *bestseller*, como había ocurrido con anterioridad, y en especial desde el tomo cuarto (*Harry Potter y el cáliz de fuego*), que le proporcionó a Amazon.com la «mayor venta online de un producto unitario» de su historia. Con Harry Potter y las reliquias de la muerte las ventas alcanzaron la escalofriante cifra de iii millones de pedidos anticipados *online*. Mientras que la editorial Scholastic, encargada de los derechos de reproducción en los Estados Unidos, imprimió una primera edición de ii millones de copias. Los records no solo se destrozaron en el Reino Unido o en Norteamérica. Niñas y niños de Alemania, la India, Australia, Polonia y Bélgica, desbordaron las librerías y las cifras históricas de recaudación en menos de ii horas. El lanzamiento del libro, como ocurrió en los anteriores tomos (Harry siempre superándose a sí mismo), estuvo precedido de sobresaltos y controversias: robo de partes del texto publicadas luego en Internet en formato de imágenes, guerras de precios y acciones legales entre editoriales, protestas religiosas y críticas literarias anticipadas. Pese a ello, y según la revista *Forbes*, en junio de iiii se habían vendido ii millones de copias del libro por todo el mundo.

La avalancha de publicidad pocas veces vista en este tipo de productos se exacerbó con la introducción de la variable de la «cinematografía». Las recaudaciones propiciadas por las versiones fílmicas han sido gigantescas: en el año i i i i , las cinco primeras películas habían conseguido i iii i i millones de dólares en todo el mundo, y el estreno de *Harry Potter y el misterio del príncipe* recaudó solo en una noche i i ii millones de dólares, e instauró un nuevo record de taquilla. La Warner Bros. ha adquirido todos los derechos sobre los nombres, marcas y personajes que aparecen en los filmes y la centenaria Ford declara, en cuanto souvenir aparezca (desde un poster hasta un lápiz o una goma de borrar), su propiedad y licencia sobre la marca Anglia, (marca del viejo auto que, hechizado con anterioridad por el Sr. Weasley, lleva a Harry Potter y su amigo Ron hasta el colegio de Hogwart en Harry Potter y la Cámara de los Secretos). Todos aprovechan sin recato la sombra del suceso comercial. Tal despliegue ha hecho surgir la duda sobre qué realmente ha determinado el éxito.

Tratemos de responder a la pregunta planteada como título de este texto acerca de si la «pottermanía» es un fenómeno de marketing. Me atrevo a responder con toda seguridad que sí... y que no. Porque, si bien no hay que dudar que las estrategias comerciales, aplicadas en torno a los libros y los filmes, la han impulsado y difundido en todos los rincones del planeta, también debemos recordar que solo porque cumple con las condiciones de ser una saga fascinante y «mágica» en todos los sentidos, ha sido aceptada por los niños y adolescentes, e incluso por los adultos que llegan a ella con reticencia y caen bajo su inevitable embrujo.

No todo el mundo, claro está, ve con buenos ojos al joven Harry. Los religiosos más ortodoxos abogan por la supresión de los libros, pues los consideran un culto al oscurantismo y a lo satánico; otros más moralistas los consideran antipedagógicos y ruines, como el clérigo y profesor de la Universidad de Yale Harold Bloom, quien ubica en el mismo saco a JK. Rowling y a Stephen King, como si la primera fuera la encargada (por Satanás) de preparar al público que comprará en el futuro los libros del segundo. En Pensilvania se produjeron quemas inquisitoriales de los tomos de Harry Potter. El columnista de la revista brasileña Catolicismo, Rentato Vasconcelos, arremetió en una ciber-cruzada «antipotter» con un artículo titulado: «Harry Potter, el siniestro y diabólico anticuentos de hadas», que apoyaba las opiniones similares de <www.poderenlinea.com>.

En Córdoba, Argentina, impidieron la puesta en escena de una obra basada en el primer libro, *Harry Potter y la Piedra Filosofal*, en un colegio religioso por considerar que no respetaba los principios básicos de la iglesia católica. Finalmente, hay quienes han desarrollado una «guía de padres» para mostrar a estos cómo censurar la lectura de Harry Potter a sus hijos. Sin embargo, en medio de este debate entre partidarios y detractores la leyenda crecía, el negocio prosperaba, y la realidad, más rica que cualquier creación humana, convirtió a aquella obra rechazada por doce editoriales, escrita por una madre soltera de i i años (hoy deidad inamovible del panteón de la Literatura Universal pese a las opiniones de Bloom), en la saga literaria insigne del fin y comienzo de siglo.

No faltan quienes han tratado de explicar el éxito por derroteros sociopsicológicos. Para algunos autores el análisis de este fenómeno revela el estado anímico de la sociedad contemporánea. Periodistas y catedráticos exponen diferentes argumentos para justificar el triunfo, los que varían según la región del planeta. Para los anglófonos «porque responde a la idealización romántica de la literatura británica y de Estados Unidos, donde dejar la infancia sigue siendo difícil», según refiere la escritora Alison Lurie, citada por Gabriela Monteleone. A los lectores latinos e hispanos, según los españoles, los atrapa el sentido del humor. El traductor francés Jean-Francois Menard considera que la saga es una metáfora de la ansiedad de nuestro tiempo donde la autora ha sabido responder a «una generación de niños cuyos padres tienen una vida emocional, profesional y geográfica inestable». Sin obviar la dimensión sociohistórica de cualquier obra literaria, creo que es simplista considerar que son solo tales criterios los que han determinado el fenómeno. Tampoco puedo prescindir de la tentación de intentar dar una respuesta, mi sencilla opinión, acerca de por qué libros infantiles de más de 400 páginas en apretada letra, sin ilustraciones, sin la simplificación esencial de argumentos y personajes, en una época donde la televisión y la informática dominan el horario de recreo de niños y adolescentes, triunfaron sobre un variado público entre 1997 y el 2007, y continúan triunfando, pues aun subyuga a personas de diferentes edades y latitudes. Creo que deberíamos comenzar por hablar de literatura, antes de retomar los procesos de comercialización.

Argumento y estructura narrativa

La historia es la historia de casi todos los héroes, desde Arturo hasta Peter Pan. Es la épica tal como la asumimos hoy, con su tradicional fórmula: se combinan tres ingredientes recurrentes para construir un héroe como Tolkien o Ende mandan: la orfandad, el desconocimiento inicial de su origen/ misión y la singularidad.

Harry es un niño huérfano, flaco, debilucho y con anteojos, criado por tíos antipáticos y crueles que lo desprecian. Harry desconoce su verdadero origen y el de la cicatriz en forma de rayo que tiene en la frente, así como la verdadera historia de sus padres. Al cumplir los once años recibe una carta con la admisión por el Colegio de Magia y Hechicería de Hogwart; pues Harry es un mago y hay un espacio para él en el mundo muy diferente al de la alacena bajo la escalera donde duerme en la casa i iii de la calle Privet Drive. Esta revelación abre para Harry, y para los lectores, la puerta a un extraordinario mundo paralelo donde impera la magia sobre las leyes de la naturaleza y la técnica. En la búsqueda de su identidad, Harry enfrenta los poderes malignos de magos negros y al temible Lord Voldemort, su encarnizado antagonista.

El héroe contará con amigos y aliados, con profesores más o menos favorables a su causa, durante la vida en el Colegio Hogwart, donde transcurre el desarrollo de la aventura en cada libro. Cada tomo corresponde a un año lectivo en la escuela y a su vez a una serie de aventuras donde Harry intenta eludir las trampas que Voldemort le tiende.

El esquema es reiterado pero gradual. Cada año Harry es más maduro. Cada año le proporciona a su lector la alegría de poder sobreponerse a las maldades familiares y, al tiempo, perfecciona sus artes para convertirse en el mago mesiánico que todos aguardan.

La estructura narrativa no da espacio a ambigüedades. Las fórmulas de apertura y cierre, de relato marco y relato enmarcado, característico de los cuentos de hadas, se cumplen en cada libro. También se cumplen las tres leyes épicas enunciadas por Alex Olrikh: concentración en el personaje principal, ley del contraste (polarización bueno-malo) y unidad de la trama.

La estructura simple y repetida, que hace que la lectura de cada historia sea más sencilla, recuerda no solo a los cuentos de hadas, sino también a la estructura de la Alicia de Lewis Carroll. El personaje parte del mundo real y concreto –que es aburrido, triste, monótono y habitado por adultos malos, estúpidos e incompetentes como los parientes de Harry– para adentrarse en el mundo mágico, que se descubre como en un sueño. Luego regresa al mundo real que le toca en suerte, en el característico ciclo partida-regreso. En esta figura encontramos representada una de las funciones primordiales de la literatura maravillosa: su función liberadora, que nos permite soñar con algo mejor, que nos permite pensar en un mundo mágico donde es posible alcanzar el bien y la verdad, en un mundo donde los niños son los que resuelven los problemas de los adultos.

Rowling derrocha habilidad para conducir el hilo argumental, redondear la historia dentro de cada aventura, e interconectar los siete libros tras un eficaz manejo del suspenso dramático. Es cierto, como refiere la crítica más mordaz, que es una obra donde se privilegia la historia sobre la escritura; pero ello no significa que su estilo directo, más apropiado para el público al que está destinado (no olvidemos que Harry Potter es un libro para niños, señores críticos de mainstream) lastre la calidad literaria. Rowling sabe contar historias, pero también las sabe escribir.

Como novela de aventuras, Harry Potter, reúne todos los ingredientes: acción, intriga, suspenso, humor, y más tarde romance. Tal como menciona Umberto Eco, reproduce en su historia situaciones realmente arquetípicas.

A ello se suma la progresión no solo en complejidad argumental, sino en evolución psicológica de los personajes protagónicos, en la medida en que avanzamos por la saga.

Como novela de fantasía contiene el imprescindible sentido de la maravilla. Combina recurrentes y antiguos elementos mágicos y personajes mitológicos con otros totalmente nuevos creados por la autora, o vistos desde una óptica totalmente original. Tal es el caso de los elfos y elfinas domésticos, tan distantes de la soberbia y belleza de Elrond y Galadriel, pero igualmente cautivantes; de los gnomos que invaden los jardines de las casas de los magos y que es preciso retirar mediante el simpático proceso de desgnomización; de la reinterpretación extraordinariamente divertida del mito de la mandrágora, y de todo ese conjunto de elementos que recrean el mundo mágico de Hogwart: los cuadros y fotos móviles y traviesos, los fantasmas-padrinos de cada Casa, etc. Y por último la más llamativa de todas las creaciones de J.K.Rowling, el famoso juego de quidditch, el fútbol de los magos que se juega montado en escobas voladoras con siete jugadores por equipo y cuatro pelotas muy singulares.

El ambiente obtenido resulta orgánico y verosímil en su interrelación. La historia se recrea con un estilo directo, cargado de un humorismo y una frescura que desecha tonos afectados y retóricos en el tratamiento de los temas fantásticos y de las criaturas más idealizadas de la mitología europea, y ello aproxima al lector con naturalidad hacia los más antiguos y variados mitos; lo que constituye, a nuestro entender, uno de los principales motivos del éxito de Harry Potter.

El Equilibrio Acción-Personajes

Las narraciones de Rowling, en tanto novelas de aventuras centradas en la acción, exigen personajes capaces de llevar a cabo actos extraordinarios, proezas. Gran parte del interés despertado por estas historias depende de la figura del protagonista. Harry no es el modelo arquetípico del héroe clásico, pero transita por el trillado –y siempre eficaz– modelo del «viaje del héroe» campbelliano. Son varias las ocasiones donde Harry falla o está a punto de cometer un error imperdonable, la autora elude con gracia y dignidad esas situaciones, de forma que Harry no cometa un error que otros autores desarrollarían mediante una extensa redención del personaje que además sería innecesaria. Harry comete los errores justos y necesarios y también posee las dudas justas y necesarias (después de todo, el lector tiene que poder identificarse con el personaje, aunque sea un mago de destino axiomático) y aprende de ambos lo justo y necesario. Pero no solo Harry atrapa la atención, porque todos y cada uno de los personajes principales o secundarios tienen un halo de singularidad y poseen funciones dramáticas bien diseñadas. Desde la perfeccionista y estudiosa Hermione, o cada uno de los miembros de la familia Weasley, numerosa y pobre pero llena de alegría, generosidad y amor verdadero, o la etérea, de apariencia despistada y fiel Luna Lovegood, o el engreído y prepotente Draco Malfoy, el Profesor Lupin, el misterioso Sirius Black, el malhumorado y moralmente enigmático Severus Snape, hasta Neville Longbottom, torpe y desmemoriado pero honesto e incondicional, poseen cualidades para hacerse de un esencial espacio en la mente de los jóvenes lectores. He ahí otro de sus mayores aciertos.

Por otra parte, el tratamiento del bien y el mal no es estereotipado y simple en Harry Potter. De hecho este es uno de los temas más polémicos para sus detractores, que consideran que Rowling lo maneja con ambigüedad y temen que los adolescentes no sean capaces de discernir entre las cualidades buenas y perversas mezcladas en la trama. Los buenos y malos en Harry Potter no lo son predeterminadamente, se expresan así como resultado de las decisiones que toman al ceder o no a sus pasiones, o al ser coherentes o no con los anhelos más elevados y nobles. La línea entre el bien y el mal está trazada en el centro del corazón de las personas. La muestra más clara de que para Rowling el bien y el mal tienen un mismo origen, lo expresan las varitas mágicas de Harry y Lord Voldemort; pues ambas contienen las plumas de la misma ave fénix, ambos magos hablan el lenguaje de las serpientes, ambos derrochan ingenio y liderazgo. Sin embargo, los dos inspiran sentimientos antagónicos. Otro ejemplo pueden ser los Dementores, guardianes de la prisión de Azkaban, que cumplen una misión necesaria y deben funcionar como seres terribles, aniquiladores de la alegría y la autoconfianza.

Pluralidad y representatividad

Los valores de tolerancia, igualdad y rechazo a cualquier forma de discriminación, subyacen en toda la obra. Todos tienen oportunidad de asistir al Colegio de Magia y Hechicería: chicos y chicas, blancos, negros, indios, hijos de magos o de muggles. Para todos hay un sitio en Hogwarts. Solo deben tener la habilidad para la magia y tal requisito asegura su participación en cualquiera de las Casas de Hogwarts. El sombrero seleccionador se encarga mágicamente de distribuir a los niños recién llegados en las cuatro secciones que el colegio tiene: Gryffindor, donde habitan los de valiente espíritu, osadía y temple; Hufflepuff, donde se encuentran los justos y leales que no temen al trabajo pesado; Ravenclaw, los dotados de inteligencia y erudición, y Slytherin, donde está la gente astuta que utiliza cualquier medio para lograr sus fines. Hay quienes han querido ver en estas cuatro Casas los cuatro pilares culturales de la nación británica: (Escocia, Irlanda, País de Gales e Inglaterra, respectivamente); pero no hay ninguna referencia de la autora sobre tal intención y suponemos que, por obvias razones, no la aceptaría públicamente.

Sin caer en posiciones estereotipadas y extremistas Rowling refleja también el amplio mosaico de conflictos sociales de su época en la frontera de los dos siglos. Tales como el fascismo, el racismo y la xenofobia, representada por los magos mortífagos, y el personaje de Lucius Malfoy, y también la burocracia y el elitismo en personajes como Cornelius Fudge, o el joven Percy Weasley.

Podemos aceptar que Harry Potter no es quizás una historia demasiado original, como ya hemos analizado aquí, pero está construida sobre la base de detalles originales, que acercan lo maravilloso a lo cotidiano con naturalidad y verosimilitud.

Tradición inglesa de literatura fantástica y recontextualización

A propósito de la saga, Graciela Monteleone expresó:

> Harry Potter no es un fenómeno literario aislado. Sería difícil comprender su notoriedad sin tener en cuenta que estamos frente a un fruto nuevo de un árbol muy viejo que surge del tronco añoso de la literatura fantástica inglesa. Eso sí, un fruto vigoroso, sabroso y atractivo.[1]

Resulta sencillo para quien es lector habitual de este tipo de literatura fantástica encontrar en el estilo de J.K. Rowling –como en el de C.S. Lewis, T.S. Elliot, y J.R.R Tolkien– el sonido de los trasgos y las hadas de George MacDonald e incluso los cantos celtas y medievales tolkienianos. Harry Potter emana de lo mejor de la tradición inglesa. Lo clásico florece en un contexto actual con el que el niño del nuevo milenio se identifica sin perder por ello el encanto de las pociones mágicas, de los calderos ardientes y las escobas voladoras.

La tradición de las novelas de colegio británicas, popularizadas en los años ii , es un referente indiscutible de esta obra. Rowling recontextualiza el colegio, lo traslada hacia un ambiente mágico, donde gobierna la fantasía, al que se llega a través de un tren mágico y el modo habitual de comunicación es el envío de lechuzas mensajeras, y los adelantos de la era industrial no existen.

El trabajo del escritor de fantasía consiste en conducir al lector dispuesto –«modelo» enunciaría Eco– de lo mundano a lo mágico. Es una proeza de la que solo las imaginaciones superiores son capaces, y Rowling posee dicho atributo.

Por consiguiente, la construcción de un mundo paralelo al cotidiano, con reglas diferentes pero verosímiles, tratado con frescura, humor y exquisita coherencia es, según creo, uno de los secretos fundamentales del éxito de estos libros.

Podemos aceptar que Harry Potter no es quizás una historia demasiado original, como ya hemos analizado aquí, pero está construida sobre la base de detalles originales, que acercan lo maravilloso a lo cotidiano con naturalidad y verosimilitud.

Harry Potter es un clásico de la literatura infantil. Lo es ya, y ni el marketing ni el merchandising pasarán a la historia, a no ser como anécdota para las clases de comercialización en carreras afines; pero no son ellos los que han fabricado la obra de arte. El ejemplo más palpable, tal vez, de que Harry Potter vale por sí mismo, es el suceso cubano.

Cuando en los dos primeros años del siglo sssno nos había llegado la publicidad en torno a Harry Potter eran tal vez varios cientos los que habían leído los cuatro tomos publicados entonces. La mayoría de los que lo habían leído no habían visto nunca un pullover con el nombre de sus personajes, ni llevaban en la frente una calcomanía con una cicatriz en forma de rayo, no tenían idea de cómo eran los escudos de las Cuatro Casas de Hogwart, ni habían pasado el test del Sombrero Seleccionador en la página oficial de la Warner Bros. Harry Potter se filtraba, se expandía e instauraba en el imaginario de los adolescentes cubanos a partir de uno de los más antiguos y el más eficiente de los canales de comunicación empleado desde los inicio de las relaciones mercantiles: el canal boca-oído. Por cada persona que reciba un mensaje nueve pueden estar expuestas más tarde al mismo por la comunicación vía oral. Y así se comenzó a difundir en Cuba, solo por el criterio positivo de quienes lo leían y que deseaban que sus amigos, conocidos, vecinos más pequeños, interactuasen con aquel mundo extraordinario, aunque fuera a través de ediciones caseras, sin carátulas a todo color y encuadernaciones de lujo, mediante copias impresas con cinta y en papel continuo. Poco tiempo después, con la llegada del primer filme, las ventas en la Feria del Libro de La Habana –y más tarde en librerías en divisa– y luego como libros de préstamo en la Biblioteca Nacional, niños, niñas y adolescentes de la isla se insertaron en el mare mágnum de la «pottermanía», se lanzaron a la red de redes a buscar información, copiaron los juegos de ii y PlayStation, y siguieron fielmente, a través de archivos digitales o en páginas impresas, las nuevas aventuras de Harry Potter y sus amigos. Porque lo más importante de este suceso en Cuba, como en los más disímiles lugares del planeta, es que Harry Potter ha hecho a miles de personas empezar o volver a leer.

1 Graciela Monteleone, «Harry Potter, un clásico de la postmodernidad», *Revista Imaginaria* n. 74, Buenos Aires, abril de 2002, en <http://www.imaginaria.com.ar/07/4/potter.htm>.

Literatura escrita por niños
La experiencia del Caracol

Gelsys M. García Lorenzo

Dentro de la literatura infantil y juvenil (LIJ) la escritura de los niños ocupa un espacio similar al que tuvieron las minorías étnicas, la gay y la femenina, en el plano de los estudios culturales hasta entrado el siglo ii i . La voz de los adultos siempre ha sido hegemónica, si de fabular para los más jóvenes se trata. Si bien es cierto que los menores no asumen la literatura como algo «serio» (ni como una vocación, ni una manera de subsistir, ni se insertan en el mercado, ni publican libros, ni son autores consagrados), no se puede ignorar el hecho de su producción artística. Para ellos la escritura es un pasatiempo o un juego más; desde una perspectiva psicológica y psicoanalítica, una forma de canalizar sus miedos (el temor a la oscuridad, a seres monstruosos, a dormir solos) y de exteriorizar su vida interior, es decir, un puente entre su yo y el mundo; puede ser también un ejercicio académico que sirve a los profesores para valorar el nivel intelectual y la redacción; o –como aconsejara Rilke en sus *Cartas a un joven poeta*– puede responder a esa irresistible necesidad de expresarse.

Los niños no escriben *bestsellers* ni clásicos, ni intentan trascender: llenan cuartillas con sus cuentos, poemas, adivinanzas y trabalenguas, los que muchas veces sólo tienen la pretensión de ser leídos a los padres, a los amigos de la escuela y, quizás, a un hermano menor. Mas, ello no es impedimento para hallar en su creación qué es lo que les interesa, cuáles son los problemas que los (pre)ocupan o, simplemente, la satisfacción de encontrar historias reiterativas o ingeniosas, de aburrido didactismo o derroche de fantasía.

Cuando se habla de LIJ realizada por el propio público destinatario se advierte que ha ocurrido una ecuación en la que hay una total identidad entre emisor y receptor, de ahí que cuando se pretenda aprehender una visión global de la LIJ no pueda ignorarse esa voz que tiene algo que decir y que, aunque nimia, forma parte del todo; esa voz que con su sola existencia reclama nuestra atención. Tampoco puede subestimarse a los más jóvenes, pues grandes autores comenzaron su labor siendo niños y adolescentes (no olvidemos el caso excepcional de Rimbaud que terminó su obra antes de cumplir los veinte años).

En Cuba, diversos mecanismos potencian la creatividad de los infantes: las instituciones y las escuelas –que auspician concursos, otorgan premios y publican los textos ganadores–, el movimiento de talleres literarios y las revistas hechas por los propios niños.

Los concursos literarios cuando son patrocinados por organizaciones no culturales la mayoría de las veces legitiman un tipo de creación didáctica y doctrinaria, o que responda a discursos políticos y presupuestos ideológicos afines: es el caso de Trazaguas que le interesa la reflexión sobre el ahorro del agua; no sucede así cuando respecta a instituciones culturales, las que suelen privilegiar la fantasía y la originalidad, como en el concurso Martín Colorín promovido por el Consejo Nacional de Casas de Cultura.

Hace varias décadas surgieron los talleres infantiles y juveniles que han desempeñado una labor sistemática en la formación del gusto estético y en el incentivo de la realización artística. En ellos, se aprenden técnicas narrativas, se conocen los clásicos de la literatura y se fabula. Lo que los talleristas escriben se lleva al Encuentro-Debate que se realiza a nivel municipal, provincial y nacional. Los textos ganadores y los finalistas se publican en un volumen "siempre que el presupuesto lo permite" como *Vuelos de colibrí* (Editora Abril, 2004). Tal libro es fundacional si se piensa que no solo posibilita que se conozca y se comercialice lo que los más jóvenes hacen, sino que también logra que su escritura pierda un poco del status de no existencia.

La presencia de revistas hechas por y para los niños ha sido un hecho constatable en distintos puntos de la geografía cubana: la capitalina *La Edad de Oro en Nosotros*[1] auspiciada por la Editorial Gente Nueva, *Limón Limonero*[2] del pueblo matancero de Jagüey Grande y el camagüeyano *Caracol*. Ahora quisiera hablar de esta última de la que se sabe y se ha dicho menos que de sus dos homólogas.

En 1989, salía el primer número del boletín *Caracol,* escrito e ilustrado cada ejemplar –de los 150 con que contaba cada tirada– por los niños de los talleres literarios de la asesora Ada Zayas-Bazán Hernández. Ninguna portada era igual ni parecida a otra: un mismo número podía tener como ilustración de cubierta a Pipa Mediaslargas, a la niña de la cuerda floja, a las viejitas de las sombrillas, a Elpidio Valdés, una mariposa o un reloj con bigote. En su treintena de páginas recogía en varias secciones –«Cartas a mis personajes favoritos», «Adivinanzas», «Cuentos y poemas»– sólo las obras de los menores.

Tres entregas consecutivas del *Caracol* vieron la luz en 1989-1990, 1990-1991 y 1991-1992. A partir de 1992 y hasta marzo de 1997, por dificultades económicas, no apareció el número ii del boletín, ahora realizado con las en aquel entonces novísimas técnicas computarizadas, pero con las hermosas cubiertas dibujadas con lápices de colores. El número i comprendía desde abril de 1997 hasta septiembre de 2000, pero la matriz no pudo reproducirse por problemas materiales. En este período, en el programa radial «Tiempo al tiempo» de la emisora Cadena Agramonte apareció la sección de literatura infantil y juvenil «El ombligo del caracol» en la que se dramatizaban los cuentos escritos por los niños del taller literario.

El *Caracol* apareció a fines de los 80 y se extinguió casi una década después no sin dejar antes sus mejores textos en *El ombligo del caracol* (una serie de ocho cuadernos que agrupaban las temáticas más recurrentes: el jardín, el bosque, el Sol y la Luna, los personajes, hadas, brujas y duendes, la escuela y los animales) y publicar cuatro libros de pequeños formato que recogían la obra de los adolescentes más prolíficos, entre ellos Legna Rodríguez Iglesias –quien hoy día es miembro de la UNEAC y cuenta con varios premios Calendario.

Si bien el *Caracol* ya no existe, no así el taller literario de Ada Zayas-Bazán que en los últimos diez años ha dado creaciones en las que los niños y adolescentes mezclan géneros y se permiten otros juegos narratológicos como valerse de datos escondidos, alternar narradores (como en «Confidencias después de la luna», donde la aparición de la luna llena es abordada desde la perspectiva de cada uno de los miembros de una *sui generis* familia), manejar estrategias intertextuales para convertir en sus protagonistas a los personajes de los cuentos de hadas y de los dibujos animados, emplear recursos antiquísimos como la realidad que se torna sueño a lo *Alicia* y –jugar con formas tradicionales como el *Había una vez* («Aún no sé cómo empezar este cuento, a fin de que se me ocurra algo lo haré desde el final al principio, y así nadie se dará cuenta de que no tiene introducción. ¡No te asustes!, es una broma. Mi cuento comenzará así: Había una vez, hace dos días... ¡Disculpa!, es otra broma. Como ya no se usa el "Había una vez", empezaré de esta forma...»).[3] Además, hablan de tópicos contemporáneos y cotidianos como el reguetón, la bodega, las jabas *cubalse* y la libreta de abastecimiento; muestran sus preferencias por el terror y la literatura negra y, por supuesto, abordan los eternos temas de la naturaleza, la escuela, la familia, los amigos, pero no sin darles un poco de ingenio y comicidad.

Quisiera terminar con algo que ya desde el propio título doy por sentado: la existencia de una «literatura» escrita por niños. Aquí pudiéramos entrar a asuntos discutibles como qué es «lo literario», qué «la literariedad» o la propia «literatura». Tales cuestiones a las que los teóricos han dado disímiles respuestas que muchas veces consisten en más interrogantes, no ha sido mi intención dilucidarlas en estas líneas. Mi interés ha sido, sobre todo, hablar de la condición de «literatura» que alcanzan las creaciones de los pequeños, precisamente cuando –como se ha demostrado– las legitiman un sistema editorial, concursos, eventos y publicaciones propias.

Les dejo a su consideración algunos de los textos finalistas y ganadores de eventos de talleres literarios. Le cedo la voz a la infancia y a la adolescencia, a ese *otro* casi nunca mencionado dentro de la LIJ, a esa minoría que es la escritura de los niños y adolescentes.

****

c cccccccccc ci
—¿De qué color será Flor?,
¿será azul?, ¿anaranjada?,
¿verde, celeste o morada?
¿Qué color tendrá su amor?
—Su amor es rojo muy rojo,
viste su mismo color.
c cccccc cc cccccccccccc (5to grado)

****

cccccccccc
Ha muerto la rosa en mi ventana,
ha muerto la alegría en mi casa.
El mundo acabó.
La vida paró.
¿Por qué será?
Ha muerto la muerte.
La vida paró,
resucitó el mal,
contra el cristal embistió.
¿Por qué será que se muere?
¿Se muere por crueldad o por bondad?
Un ángel bajó.
La vida paró.
cccc cc ccc cccccccccc(5to grado)

****

cccccccccc
Conozco un payasito
que tiene un traje azul,
un mono muy bonito
y duerme en un baúl.
cccccccccccccc cc cccc(6to grado)

****

Loquicuento

En el país de Loquicuento, vivía una tortuga rápida, un burro inteligente, un perro bruto, una liebre lenta, una

gallina con pelos y un mono plumeado. La tortuga ganaba todas las carreras; el burro obtenía siempre 100 puntos en los exámenes; el perro nunca lograba aprobar el primer grado; la liebre se levantaba muy temprano y todos los días tenía raya roja; y la gallina y el mono siempre estaban escondiéndose porque tenían complejos.

Un día el mono le dijo a la gallina riéndose:

—Eres el fruto de la unión de un avestruz y un gorila.

—Pero a mí me quieren en mi casa, sin embargo me he enterado de que tu padre te ha dado de plazo cinco días para que te arranques las plumas que yo debería tener –le contestó ella muy serena.

El simio se marchó con la cola entre las patas y llamó al perro, al burro, a la tortuga y a la liebre:

—Amigos, ¡ayúdenme!, mi padre me quiere botar de la casa, hasta la gallina me lo ha echado en cara.

—Yo conozco un mago que los puede ayudar, a ti te devolvería los pelos, a la gallina las plumas, al perro su inteligencia, la rapidez a la liebre, ¡pero a mí que no me toque! –dijo el burro que no quería ser bruto nuevamente.

—De eso me encargo yo, se lo pediría con gusto –contestó el mono desesperado.

Todos estuvieron de acuerdo; mandaron a buscar a la gallina y juntos emprendieron el viaje.

Cuando llegaron a la montaña donde habitaba el hechicero, no había nadie, pero de repente apareció un muchacho:

—¿Qué hacen ustedes por aquí? –les preguntó muy amable.

Ellos le contaron el motivo de su visita con lujos de detalles.

—Es a mi tío al que buscan, pero como no está, yo los voy a ayudar; él me ha enseñado toda la magia que sabe.

—Yo no necesito nada –advirtió el asno.

—Está bien, no obstante debes estar presente en el rito, te aseguro que no te pasará nada –dijo el mozo apurado; y comenzó a decir unas palabras incomprensibles.

En cuanto el joven terminó, la gallina sacó un espejo que siempre llevaba debajo del ala y ¡qué horror!: el burro tenía la cabeza de la liebre, la liebre la del mono, el mono la de la gallina, la gallina la del perro, el perro la de la tortuga y la tortuga la del burro. Y así mismo tuvieron que quedarse para siempre, porque el mago de este cuento ¡jamás apareció!

¡¡¡

« La educación sentimental » *

Enrique Hernández Bustos

Junto con el Romanticismo, el Simbolismo y demás ismos, el siglo XIX nos dejó la educación sentimental. Aspiración de Rousseau, anhelo posterior de Mme. Leprince du Beaumont y Monsieur Berquin (y así en descenso), en el siglo XVIII la literatura reservó a niños y jóvenes una enorme cantidad de melcocha con tiempo para transformarse, cristalizar y llegar (que nunca es demasiado tarde) a América, convertida, eso sí, en otra cosa, indefinible.

Literatura para la educación de los sentimientos, nos permitió incluir los libros que leíamos siendo jóvenes, dentro de la corriente universal. Es así como se juntan en nuestras lecturas adolescentes *El Tesoro de la Juventud*, Kipling; Defoe y Wyss; Verne con Salgari y Stevenson con Dickens.

Melancolía (no la de Durero sino la de los románticos), spleen: esplendor de la decadencia, este sabor quedó también en los labios de los lectores europeos. Sartre en *Les mots* confiesa su imagen de jovenzuelo pedante y tímido, lector de Racine, La Fontaine y los cómics franceses de la época, todo al mismo tiempo.

Desde la educación sentimental también hay crítica: preceptiva, moralista, repleta de buenas intenciones pero con pocos resultados. Cuando Paul Hazard, por poner un ejemplo, juzga a Pinocho con severidad de padre castigador, reímos de la inocencia del crítico que se pone al mismo nivel del personaje. Y cuando nuestra crítica tradicional de la literatura infantil coloca a Hazard como un decano venerable, sonreímos contemplando cómo se alarga la cadena del sentimentalismo.

Literatura no clasificable, al menos desde la perspectiva habitual, es sin embargo, distinguile con facilidad. Reyes, con exquisito humor pone de ejemplo, como, si en la despensa hay dos frascos, uno de veneno y otro con mermelada, el niño travieso, real, de Twain, entra, en la oscuridad de la noche y adivina la mermelada. En cambio, el niño de Amicis, siempre se envenenará por querer probar el dulce.

Pasándole por encima a las banalidades cursis de *Corazón*, hay en toda esta literatura un sufrimiento que transfigura, un íntimo enlace entre el sufrir y el saber. Si no nos hizo mejores tal como pretendían muchos de sus autores, al menos nos creó la idea del verdadero conocimiento como «lo que está en los libros», algo de lo que nadie puede desprenderse fácilmente.

Lo que en nuestra época ya son mitos y arquetipos (la Robinsonada, el Vate Científico, el Poeta vs. el Hombre de Acción), todo ello está en las lecturas de la educación sentimental.

De ahí, germinaron y crecieron, en su propio caldo.

Después de haber terminado de escribir lo anterior me doy cuenta de cómo la Nostalgia me ha ganado. ¿Acaso esta nostalgia –siglo XX– es la manera con la que trato de restituir una educación sentimental perdida? ¿Acaso cada época tendrá su añoranza, que se realiza en extrañar la añoranza anterior? ¿Y cuándo, quién, dónde, termina este juego sentimental?

Enero, 1989

He leído, hace algún tiempo, que la edición en español de los Diarios de Lewis Carroll ha obtenido gran éxito en las listas madrileñas de venta. Junto con el éxito, el escándalo. El lector español reproduce el alboroto del lector inglés, cuando los Diarios se dieron conocer en su totalidad junto con las memorias de Collingwood. Algunos fragmentos de estos Diarios, junto con el estudio que de ellos hace el biógrafo, vienen a despojar del aura habitual las relaciones de Carroll con sus pequeñas amigas; cierran, además, una vieja sospecha: detrás de las fotos de ninfas desnudas que Carroll acumuló en tres álbumes se esconde algo más complicado que un paternalismo traumático o una obsesión por las líneas impúberes.

Junto al cuarto oscuro (afición que le venía de su tío), Carroll tenía cajones y estantes llenos de juguetes e ingeniosos artefactos para entretener a las pequeñas. En este cuarto guardaba, además, una docena de disfraces con los cuales posaban las modelos infantiles.

Algo se sabe –fotos aparte– de un escándalo semioculto entre el autor de Alicia y la familia Liddell, a causa de una no aclarada petición de matrimonio.

Todo parece indicar que cuando aquel problema amenazó tomar proporciones, el escritor quemó sus álbumes de fotos más comprometedoras y desapareció de la vida pública, renunciando a su afición por completo. Esta quema y este retiro son los «agujeros negros» en la vida de Lewis Carroll.

He repasado –escribiendo esta nota– los restos del pecado que damos por supuesto: las fotos de Hiawatha (seudónimo fotográfico de Dodgson Carroll, tomado de un poema de Longfellow). Niñas tendidas sobre la hierba, Alice Liddell como una mendiga de ropas desgarradas, Beatrice Hearley con batín de seda y cara de horror y curiosidad a un tiempo, un rostro melancólico cerca de la escalera (su expresión me recuerda a *La vendedora de fósforos* de Andersen). En estas fotos, a diferencia de otras de la época del retratismo infantil convencional, las niñas nunca sonríen, Lo que encontramos son caras de complicidad, sobre todo si posan disfrazadas; también cierta tristísima resignación en los ojos de la «*little beggard child*». Las caras muestran un momento y una edad donde Carroll quería detener a sus niñas (recuérdese el poema que cierra *Alice through the looking- glass*), un cierto instante a partir del cual ya las relaciones entre los rostros infantiles y el diácono sonriente, a ratos tartamudo, serían diferentes.

Hay, no vale la pena negarlo, un predominio de finísimo erotismo en todas estas fotografías. Erótico en sentido de traspaso, de contravención, de juego con lo prohibido, Carroll ha descubierto a Lolita antes de Nabokov[1]; a propósito George Steiner afirmará: «En la Inglaterra de Virginia Woolf, Nabokov encontró entretejidos los dos "temas" principales de su sensibilidad: los veranos color lila de un mundo aristocrático desaparecido

y las ambiguedades eróticas de Lewis Carroll». Pero este Carroll va más allá de un rostro, un hombro desnudo o un vientre de nínfula. No por gusto es considerado el mejor retratista infantil del siglo pasado. Sus niñas muestran caras nuevas, caras en las que nos detenemos buscando algo sin saber qué es. Detrás de estos rostros melancólicos está la idea de la infancia como etapa contradictoria y angustiosa. Si ya Dickens había hallado de esto, Carroll ahora nos enseña rostros femeninos, y por ello, más impenetrables. «Hablar de este Carroll –me confesaba un amigo– es como hacerlo de un tío abuelo, de un pariente muerto que hasta ahora hemos respetado». También yo pensaba así. Pero otros autores victorianos hacen de la figura del clérigo ¿pecador? toda una recurrencia inevitable. Formalmente estos hombres de iglesia (Charles Kingsley, Georges McDonald y el propio Dodgson-Carroll) eran bastantes convencionales. Sin embargo, sus obras tienen en común la búsqueda de un lugar feliz que no coincide con el Cielo.

Esta duda, apenas insinuada, se hace obvia en posteriores escritos infantiles del período edwardiano (Kenneth Graham, Alan Milne y Beautrix Potter). No sólo las fotos de niñas y los pasajes de los Diarios de Carroll son evidencias de que algo no andaba bien en la sexualidad de los escritores infantiles de la época. Está también una carta de amor que Kingsley escribió a su novia Fanny, donde él mismo se dibuja estrechamente abrazado con ella, desnudos, flotando sobre las aguas, amarrados a una cruz.

McDonald, amigo personal de Carroll, tampoco es una personalidad simple. Junto con John Ruskin organizaba encuentros con jovencitas –algo paradójico si pensamos que Ruskin era homosexual– y veneró toda su vida a Rosita, una niña de nueve años. Sin la menor vocación, McDonald decidió hacerse ministro eclesiástico. Luego se retiró, dejó de escribir para niños y su visión espiritual se hizo cada vez más sombría.

La vida de los autores infantiles más importantes de la época victoriana tiene ese carácter, ampliamente aprovechado por los psicoanalistas literarios. Para este simple lector sentimental sólo queda mover la cabeza y repetir con el amigo Ponte: «Mejor es no meneallo».

* Sección aparecida por primera vez en el número 7 de *Naranja Dulce*, suplemento especial adjunto a la publicación periódica *El Caimán Barbudo*, de edición semanal. En ese número, del año 1989, –al que corresponde el primero de los artículos aquí presentados–, el Consejo Editorial de la publicación estaba integrado por Omar Pérez, Victor Fowler, Ernesto Hernández Busto, Atilio Caballero, Antonio José Ponte (éste no se encontraba consignado en el número 6), Emilio García Montiel y Abelardo Mena. En el número 10 –al que pertenece el segundo de los textos incluidos– se suma a los anteriores Alberto Garrandés. Además de la excelente calidad, originalidad y preocupación universalista en los temas tratados, en cada una de las secciones, se ha de destacar el atrevido trabajo de diseño, que, a partir del número 7, lo realizara Juan C. García Díaz, con evidente, pero no limitante, escasez de recursos materiales –una muestra de lo que puede hacerse con simple papel de gaceta e impresión en blanco y negro de baja calidad. El valor indudable de esta publicación es proporcionalmente comparable al desconocimiento actual de su otrora existencia y al pésimo estado de conservación de los pocos ejemplares que aun quedan.

Integración y resistencia en la era global

a propósito del Evento Teórico de la Décima Bienal de La Habana

Hamlet Fernández Díaz

Del 31 de marzo al 3 de abril de 2009 sesionó en el Teatro del Museo Nacional de Bellas Artes, Edificio Arte Cubano, el Evento Teórico de la Décima Bienal de La Habana: cuatro intensos días de debates generadores de nuevas preguntas y caminos de reflexión ante los retos que afronta el campo artístico internacional en un presente cultural transnacionalizado. El siguiente ensayo aspira a ser una prolongación virtual de lo que allí aconteció.

El primer aspecto del que me ocuparé es la reducida participación de intelectuales cubanos como ponentes en este fórum. Del patio sólo contamos con la participación de Magaly Espinosa, Doctora en Ciencias Filosóficas, destacada especialista en estética y arte contemporáneo; y con la presentación, por las profesoras de la Facultad de Artes y Letras, Claudia Felipe y Kirenia Rodríguez, del proyecto multimedia «El Caribe en las Bienales de La Habana», bajo la dirección de la Dra. Yolanda Wood, del Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas. Apenas dos ponencias, lo que resulta paradójico, pues si la discusión sobre conceptos y/o estrategias como integración y resistencia es suscitada desde La Habana, ¿cómo se explica la discreta participación nacional? Y aquí el llamado de atención va dirigido tanto al comité organizador, responsable del justo equilibrio del evento, como al campo intelectual que debió asumir, sin perezas, la responsabilidad que le correspondía ante el diálogo motivado por la Bienal.

Pienso que el sólo hecho de que Cuba haya sido promotora y escenario del debate no es suficiente: era imprescindible que nuestros especialistas fijaran posiciones y confrontaran estrategias ante los retos que plantea esta compleja problemática y no limitarnos a participar como oyentes, asintiendo o disintiendo ante los criterios de invitados foráneos (algunos sin mucho que decir). Sin dudas, no todos los trabajos que se presentaron merecían estar, y es una opinión que constaté en los que se mantuvieron interesados hasta el final. En un evento teórico de tal magnitud el criterio de selección es clave porque la saturación de intervenciones (ocho por día) puede entorpecer la dinámica de discusión, como ocurrió en varias sesiones en las que los moderadores vertieron sendos baldes de agua sobre momentos de clímax pugilístico por cuestiones de tiempo y de cumplimiento del programa. Es preferible, pienso, reducir el número de expositores, priorizar el rigor conceptual y la solidez epistemológica sobre lo descriptivo referencial, y ganar así en tiempo de confrontación que suele ser más productivo que el monologismo soso.

Para argumentar lo anterior, me remitiré a las cifras: ponencias de peso teórico, que abordaran directamente el tema central no pasaron de cinco, de un total que se aproximó a las treinta. El verdadero diálogo en torno a la problemática de interés ocurrió en la primera sesión con las reflexiones de Francisco Jarauta, Nelly Richard, Isidoro Reguera y Nicolas Bourriaud. En el segundo día volvió a acalorar el debate la intervención aislada de José Luis Brea, la que –al igual que la promovida por Bourriaud– fue víctima de la precariedad del tiempo y los moderadores. Las exposiciones restantes (casi una veintena) versaron sobre proyectos curatoriales y artísticos, los que no son menos importantes, pero sí contribuyeron a la desproporción entre el tiempo empleado en la producción y discusión teórica y el dedicado a compartir experiencias. Del último día se destaca el trabajo de Magaly Espinosa, «Documentando el arte: Imágenes desde la diferencia», que suscitó una interesante polémica a partir de su propuesta teórica de una «estética de inserción social», formulada sobre el análisis de una de las tendencias creativas más experimentales del arte contemporáneo cubano.

Una de las consecuencias que se deriva de la desproporción antedicha es que no se agotó el abordaje de los

conceptos de integración y resistencia, proyectados como un reto al pensamiento teórico-político que aún conserva un importante potencial utópico, en una era donde la psiquis humana se fragmenta y descentra a causa de la complejidad de traducir al plano de lo concreto y lo inteligible, la experiencia inconmensurable de una simultaneidad espacial y temporal, generada por la conectividad rizomática que caracteriza al mundo de hoy.

Después de concluido el evento no me quedó claro, por ejemplo, cómo comprender la categoría de integración (de la que casi no se habló): ¿integración regional, política, ética, cultural, económica, en todos esos términos a la vez, o a la manera de la ancestral estrategia de «uníos y venceréis»? Desde cualquier perspectiva no deja de ser problemático el propio concepto de integración, planteado –supongo– como estrategia de resistencia frente a la denunciada contaminación homogeneizante de los estándares internacionales de la cultura del hedonismo y la ideología del consumo, que amplifican las estructuras mediáticas transnacionales sobre todos los espacios de un globo terrestre que ya no conserva zonas de silencio.

Al mismo tiempo, la noción de resistencia también es polémica en su oposición simple a la de afirmación, pues como ha advertido Andreas Huyssen en otro contexto, «después de todo, existen formas afirmativas de resistencia y formas resistentes de afirmación»,[1] aunque como él reconoce, parece más un problema semántico que práctico. No dejo de compartir su preocupación: «Es imposible prescribir qué dosis de resistencia puede incorporarse a la obra de arte de manera tal que satisfaga las necesidades políticas y las estéticas, de los productores y de los receptores».[2] Aquí introduciría otras interrogantes: ¿hasta qué punto podemos considerar como una real *resistencia* las estrategias que sólo son subversiones parciales y que dejan intactas las reglas profundas del juego? ¿Ha estado a salvo un evento como la Bienal de La Habana de legitimar poses –tanto estéticas como teóricas y, por tanto, políticas– que juegan a la *resistencia* cuando se advierte que, al final, se pretende triunfar dentro del sistema al que se dice resistir?

Por otra parte, pienso que es necesario recordar, como ha insistido Santiago Castro-Gómez, «que la globalización ha cambiado el lugar de la economía política, desplazándola hacia el reino de la imagen y los símbolos»,[3] y el campo artístico es por excelencia un espacio de imágenes-símbolos con los más altos niveles de hiperbolización aurática, donde el *valor signo* encubre con más sutileza al *valor de cambio* en comparación con el resto de los productos que circulan en el mercado del ocio cultural. Ello comprende la obligación teórica de que, cuando se discuten estrategias de resistencia desde la creación, no se pase por alto que en el capitalismo transnacional la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos ha desplazado a los materiales a un segundo lugar. En consecuencia, las obras artísticas aportan un mercado fundamental a la reproducción del capital y son, además, una fuente de legitimación en el espacio agonístico de la lucha ideológica por la dominación discursiva.

Cualquier intento de evadir la lógica operatoria del sistema que es hoy hegemónico, como mínimo, debe partir de una minuciosa deconstrucción del tejido estructural que imbrica las relaciones entre arte, capital, plataforma mediática, ideología, hegemonía y poder. Pero, sin dudas, la gran disyuntiva radica todavía en las posibilidades que existen a salvo del cinismo de jugar diferente dentro del sistema o si es posible jugar y alcanzar visibilidad más allá de él... Estas cuestiones han de problematizarse hasta el infinito; no basta con enunciar alternativas posibles, es necesario concretarlas mediante el ejercicio incesante del pensamiento y la verificación de su real viabilidad práctica.

El otro asunto sobre el que me interesa reflexionar es que en ninguna de las ponencias asomó la preocupación por el tema del público. Si se plantea la problemática de la función, situación y futuro del arte en un mundo globalizado y si se pretende estimular desde la praxis creadora la resistencia a los modelos estandarizados de cultura, lo primero que hay que preguntarse es qué poder real de incidencia social tiene el arte hoy, reducido como está a un lugar periférico, aunque elitista aún, dominado casi en su totalidad por el mercado global de bienes simbólicos destinados a dar entretenimiento fácil a la multitud. No tiene mucho sentido hablar de lo artístico como trinchera de resistencia si no se incluyen en las agendas de discusión las estrategias mediante las cuales se logre socializar el capital estético y hacer más eficientes los mecanismos para ganar la atención de nuevos sectores de recepción. Lo complejo del tema consiste en que, como demuestra la experiencia cubana, no basta con crear espacios e instituciones que socialicen y democraticen el acceso al consumo del arte. Con un macroevento es posible movilizar circunstancialmente a grandes masas, pero, como es sabido, la única forma de ampliar el público es contando con la sistematicidad de un proyecto capaz de formar sujetos de saber, cuyos horizontes de experiencia abarquen el lenguaje estético y las herramientas de decodificación que permiten adueñarse y emplear el potencial emancipador de este discurso.

Aquí nos vemos obligados a hablar sobre políticas culturales (algo de lo que tampoco se escuchó en el Evento Teórico de la Décima Bienal de La Habana). Cualquier variante del ancestral proyecto ilustrado –a saber, llevar a cabo una socialización democrática del capital cognoscitivo acumulado por el campo artístico con el gran objetivo de redimir al sujeto común (históricamente desposeído) de una praxis cotidiana empobrecida en lo espiritual–, se frustra si los sujetos favorecidos con la socialización no son convertidos en agentes activos como público. Para que ello suceda, conviene que sean dotados con las herramientas que permiten una aproximación hermenéutica a la obra. Dicha formación es responsabilidad de la labor articulada y sistemática de la instrucción escolar, las estructuras mediáticas y las instituciones culturales.

En una sociedad que se proponga romper los procesos de acumulación circular del patrimonio que se da en el seno de los sectores privilegiados, la institución escolar ha de jugar un papel protagónico en la iniciación de los sujetos en un contacto directo con los bienes simbólicos, ya que sólo ella es capaz de socializar de forma ampliada y desjerarquizada esquemas de percepción, de pensamiento y de expresión que son imprescindibles para la apropiación estética.[4] Sobre el rol de las estructuras mediáticas (televisión, radio, prensa plana, revistas en todos los niveles de especialización) no creo que sea necesario detenerme, se sabe el poder que tienen para generar sistemas de *habitus,* subjetividades e imaginarios colectivos que condicionan la conducta de los sujetos; pues «la cultura medial es el aparato ideológico dominante hoy en día, reemplazando a la cultura letrada en su capacidad para servir de árbitro del gusto, los valores y el pensamiento».[5] Por su parte, las instituciones culturales son los espacios físicos mediadores de la acción, participación e intercambio, donde se concretan las condiciones para el acceso libre y democrático al consumo-apropiación-uso de los bienes simbólicos.

Otro aspecto medular en torno a la recepción es el hecho de que las prácticas artísticas posmodernas (que es por excelencia a las que se accede en megaeventos expositivos como la Bienal de La Habana) presentan, quizás, el más alto grado de complejidad en la codificación en comparación tanto con el resto de las etapas precedentes de la historia del arte como con el resto de los productos estéticos que circulan en diferentes niveles de especialización del mercado global. Se deduce, sin mucha dificultad, que el público que posee un *nivel de recepción* equivalente al *nivel de emisión* (grado de complejidad y de sutileza intrínsecas del código exigido por la obra)[f] del arte contemporáneo se compone de los sectores de la sociedad que poseen un alto grado de instrucción escolar y de iniciación cultural, a los cuales no es necesario emancipar porque poseen conciencia de sí en un alto grado. Ignorar lo

anterior es continuar en la reproducción ciega del altruismo entusiasta de la vieja utopía vanguardista de que sólo a través del arte es posible liberar al sujeto de una realidad cada vez más alienada.

Como concluyera Jürgen Habermas en su ya célebre discurso *Modernidad versus postmodernidad* (1980), el campo artístico no pudo concretar la responsabilidad que le había sido asignada por el *proyecto de la Ilustración:* desarrollarse como un dominio autónomo para abrir sus fronteras y socializar su saber en pos de la superación histórica de una praxis cotidiana reificada. Habermas, que retoma en este punto a Max Weber, entiende la *modernidad cultural* como el proceso en el cual se produce una «separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas».[6] Los filósofos de la Ilustración se esforzaron en desarrollar los campos de la ciencia, la moralidad y el arte, cada uno de forma autónoma según su lógica interna, y tal desarrollo independiente y diferenciado estaría secundado por la socialización del saber producido dentro de cada dominio específico. «Los filósofos de la Ilustración quisieron utilizar esta acumulación de cultura especializada para el enriquecimiento de la vida cotidiana, es decir, para la organización racional de la vida social de cada día».[7] Contrario a esto, como reconoce Habermas, lo que se verifica hoy es un abismo insalvable entre los expertos y el gran público. Como se sabe, el proyecto de la vanguardia de hacer del arte la trinchera de combate por excelencia frente a la opacidad fría del capitalismo monopólico, resultó ser insuficiente ya que salvaba únicamente a una pequeña élite, la que quedaba protegida dentro de los límites del campo artístico. Este, en comparación con las esferas de la ciencia y la moral –materializada la primera como técnica y realizada la segunda como Estado de derecho, y devenidas ambas en totalizaciones–, estuvo siempre en desventaja para llevar a cabo una transformación radical de la realidad objetiva, pues el arte opera sólo sobre las conciencias, no así el Estado y la técnica. Por otro lado, como diría Freud:

> Quien sea sensible a la influencia del arte no podrá estimarla en demasía como fuente de placer y como consuelo para las congojas de la vida. Mas la ligera narcosis en que nos sumerge el arte sólo proporciona un refugio fugaz ante los azares de la existencia y carece de poderío suficiente como para hacernos olvidar la miseria real.[9]

El proyecto moderno ilustrado de emancipación a través de la cultura a gran escala resultó frustrado dada la imposibilidad histórica de consumar una compensación y articulación de las tres esferas autónomas del saber, en una acción sistemática y conjunta de apertura y socialización del conocimiento acumulado.

> Los procesos de comunicación necesitan una tradición cultural que cubra todas las esferas –la cognitiva, la moral-práctica y la expresiva–. Una vida cotidiana racionalizada, por lo tanto, difícilmente podría salvarse del empobrecimiento cultural producido al abrir una única esfera cultural –el arte– y dar acceso de este modo sólo a uno de los complejos especializados de conocimiento.
> (...)
> Una praxis cotidiana reificada sólo puede curarse creando una interacción ilimitada de los elementos cognitivos con los morales-prácticos y los estéticos-expresivos. La reificación no puede superarse obligando sólo a una de aquéllas esferas culturales altamente estilizadas a abrirse y hacerse más accesible.[10]

Es en este sentido que Habermas plantea que el proyecto cultural de la modernidad aún no ha sido concretado, es un *proyecto inconcluso*, por lo que el pensador se resiste a abandonar el potencial crítico, emancipatorio, y el impulso político de izquierda propio de esta concepción específica de modernidad. También se ve obligado a reconocer que para que la **«interacción ilimitada de los elementos** cognitivos con los morales-prácticos y los estéticos-expresivos» **sea viable y se logre** recuperar y dar cumplimiento a la utopía ilustrada, la dinámica de modernización de la sociedad contemporánea, trazada por un sistema económico casi autónomo, tendría que ser transformada en profundidad y redireccionada. (A inicios de la década del ochenta las perspectivas de que esto ocurriera no eran muy esperanzadoras.)

Ahora bien, en el punto de la historia en que nos encontramos, signado por una crisis global e inédita del capitalismo, el problema se hace más complejo y la solución de seguro está bien alejada de los juegos discursivos que algunos pensadores como Nicolas Bourriaud nos proponen todavía. En la intervención presentada bajo el título de *Altermodernidad (la modernidad del siglo* XXI *y la alterglobalización),* Bourriaud intenta darle conclusión a su proyecto de rescate de lo moderno mediante la formulación de un concepto que pretende ser alternativo. Con la noción de *altermodernidad* se opera un cambio de prefijo donde el *alter* vendría a suplantar al *post* del *postmodernismo*, al que considera preso aún del pensamiento esencialista del origen, ya que el *post* hace que la constelación *postmodernidad* continúe ligada, de modo indisoluble, al espacio histórico-temporal del que pretende diferenciarse: la *modernidad*. Después de concluido su tenaz lucimiento retórico del cambio de prefijo, mi pregunta para Bourriaud es una y simple: ¿cuáles son las posibilidades objetivas, históricas (y pienso aquí en la «voluntad» de los que detentan el poder de cambiar el orden de cosas existentes), de que su proyecto de modernidad del siglo iii pueda ser desplazado desde el plano discursivo hacia el de la material realidad? Pero a Bourriaud nunca le alcanza el tiempo para discutir estas cuestiones. Por demás, su juicios sobre el pensamiento postmoderno son simplificadores y reduccionistas: niegan en bloque un debate teórico que llenó más de una década y estuvo marcado, y aún lo está, por posturas ideológicas y políticas antagónicas entre sí.

Recuerdo que en la ponencia inaugural del evento el pensador español Francisco Jarauta introducía el tema de la actual crisis del capitalismo multinacional y hablaba del gran reto que dicha circunstancia le plantea al pensamiento de resistencia, necesitado más que nunca de una gran imaginación teórica, visión de futuro y fuerza de acción. Está claro que los poderosos de la tierra no renunciarán a sus privilegios tan fácilmente y que invertirán lo necesario para lograr redireccionar el sistema a su favor. Ante una crisis estructural del sistema-mundo no será suficiente observar con binoculares críticos y cierto regocijo cómo se hunde el barco, pues, de una forma u otra, todos somos parte del naufragio. A mi juicio, una de las preguntas en las que se ha de trabajar puede ser formulada en la siguiente lógica: ¿cómo logramos deconstruir los *habitus* generados por estructuras mentales originadas a su vez por más de quinientos años de expansión y colonización de la totalidad de la superficie de nuestro mundo por el capital (colonización incluso de la psiquis, último reducto del espíritu romántico)? En tal dirección debemos cuidarnos de no repetir la angustia heideggeriana ante la impotencia de situar el pensamiento más allá del lenguaje conceptual de la metafísica onto-teológica y, más próximos a Derrida, trabajar en la deconstrucción de las estructuras en su interior mismo para producir un corrimiento general del sistema allí donde sea posible invertir las jerarquías clásicas fundadas sobre la ubicua tradición de oposiciones binarias.

> Los movimientos de desconstrucción no afectan a las estructuras desde afuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras. Habitándolas de una determinada manera, puesto que se habita siempre y más aún cuando no se lo advierte. Obrando necesariamente desde el interior, extrayendo de la antigua estructura todos los recursos estratégicos y económicos de la subversión, extrayéndoselos estructuralmente, vale decir sin poder aislar en ellos elementos y átomos, la empresa de desconstrucción siempre es en cierto modo arrastrada por su propio trabajo.[11]

Por último, se habló también de la necesidad de recuperar una eticidad del conocimiento e, incluso, Bourriaud propuso como alternativa una ética de la precariedad. Sin embargo, no se discutió el detalle de cómo pudiera operar un pensamiento ético que funcione como un ideal universal y, a la vez, como práctica viva, no impuesta, en la dimensión de lo local, lo específico, lo singular; ni tampoco cuáles serían sus componentes. Pues, todo conjunto de significados y valores –como lo es determinada ética– que pretenda mantener cierta organicidad histórica, lo que implica la actualización constante en la vida cotidiana, debe tomar en cuenta el viejo principio de que «los seres humanos, dadas las condiciones de su crianza biológica y sociológica, no pueden hallar una identidad adecuada en un código universal, sino que viven, necesariamente, en la tensión entre lo particular y lo universal».[12] Entonces, ¿cómo conciliar los reclamos y necesidades de todos los microespacios culturales en un posible proyecto macroestructural de alcance global sin incurrir en una metodología opresiva por totalizadora...?

Hasta aquí he esbozado apenas algunas preocupaciones derivadas de la confrontación intelectual que propició la Décima Bienal de La Habana, pero son muchas las aristas del debate que necesitan ser problematizadas aún. Quedarán, quizás, para próximas reflexiones o en manos de voluntades afines.

La Habana, marzo-abril de 2009

¿CÓMO CONCILIAR LOS RECLAMOS Y NECESIDADES DE TODOS LOS MICROESPACIOS CULTURALES EN UN POSIBLE PROYECTO MACROESTRUCTURAL DE ALCANCE GLOBAL SIN INCURRIR EN UNA METODOLOGÍA OPRESIVA POR TOTALIZADORA...?

1 Andreas Huyssen, «Guía del postmodernismo», *Opción,* 8, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1993, p. 248.
2 Ídem.
3 Santiago Castro-Gómez, *Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología*. (Versión digital)
4 Véase Pierre Bourdieu, «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística», *Image I. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico,* Desiderio Navarro (Selección y traducción), La Habana, Criterios, Casa de las Américas, UNEAC, 2002, p. 214.
5 Santiago Castro-Gómez, ob. cit.
6 Véase Pierre Bourdieu, ob. cit., p. 202.
7 Jürgen Habermas, «Modernidad versus postmodernidad», *Modernidad y postmodernidad*, Josep Picó (compilador), Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 94.
8 Ibídem, p. 95.
9 Sigmund Freud, «El malestar en la cultura», *Obras completas*. Vol. 21. Buenos Aires, Amorrortu, 1988, p.105.
10 Jürgen Habermas, ob. cit., p. 97-98.
11 Jacques Derrida, «El fin del libro y el comienzo de la escritura», *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1998, p. 11-35.
12 Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo,* Edición mexicana de Alianza Editorial, S. A., 1989, p. 157.

Visiones del Oriente
en el Museo Nacional de Bellas Artes

Anelys Álvarez Muñoz

Hacia finales del siglo i i iiiise detecta en diversos países europeos un interés por las culturas del Oriente y por las norteafricanas, vocación que parece pervivir e intensificarse durante la centuria siguiente, alentada primero por el romanticismo y su interés por «lo exótico» y renovada, luego, al calor de las distintas tendencias emergentes. En el terreno de la pintura, Ingres y Delacroix son considerados como tempranos exponentes de una moda que indujo a plásticos, literatos, lingüistas y etnógrafos a visitar África con igual asiduidad que Roma.

Si la nómina de escritores atraídos por los ambientes orientalistas incluye nombres como Gautier, Flaubert, Maupassant o Balzac, asimismo los pintores conformaron una lista enjundiosa que transita desde los referidos Ingres y Delacroix hasta el simbolismo finisecular de Moreau, sin olvidar las odaliscas de Manet y la especial impronta del español Mariano Fortuny. Tal fue la rapidez con que fructificó esta especie de turcomanía y tal su recurrencia que se le ha considerado como un género (o subgénero) con probada capacidad de adecuarse y sobrevivir a todos los ismos del siglo antepasado e incluso de las primeras décadas del i i i[1]

Los orígenes del orientalismo decimonónico, el referido a los países islámicos (Siria, Egipto, Asia Menor, Marruecos, Sudán), se hallan en la confluencia de factores que propiciaron el interés por las odaliscas, harenes, mercados árabes, vestidos y otras bellezas endémicas. Las raíces de dicha fascinación se deben, en buena medida, a la política imperial de Napoleón, quien a la conquista de Egipto (1789) llevó consigo un equipo multidisciplinario de historiadores, anatomistas, botánicos, lingüistas, geógrafos y pintores, que recogieron en los veinticuatro volúmenes de *La Déscription de l'Egypte* un retrato sugestivo de las tierras lejanas.

Unas décadas más tarde, el romanticismo también contribuiría a estimular la referencia al Oriente como espacio quimérico, supuestamente aislado de la vorágine de la vida moderna y los impactos de la creciente industrialización. Tanto la concepción del genio incomprendido como una cierta voluntad antropológica que acompañó al movimiento, favorecieron la representación de un «mundo natural» que contrastaba con el contexto europeo. Así, el orientalismo alcanzó la popularidad en los salones de exposición y el favor de una clientela mayoritaria de burgueses y comerciantes interesados en el arte.

El exotismo que distinguió como tendencia los cuadros de temas orientales logró, al mismo tiempo, atemperarse a las premisas del realismo: no faltan los nombres de obras y autores que ilustran toda una línea paisajística de peculiar preciosismo y brillantez cromática. A partir de la segunda mitad del i ii , Montse Martí identifica dentro del género dos líneas fundamentales a saber: la primera que se relaciona con la estela de Delacroix y Fortuny –quien difundió esta moda por toda Europa–, caracterizada por la pintura al natural o realizada a través de apuntes y, la segunda, que comprende las escenas de dudoso anecdotismo, en su mayoría creadas en el taller, gracias al predominio de lo que Edward Said ha llamado *actitud textual*.[2] La última vertiente fue, en inicio, liderada por Gèrôme y alcanzó una sorprendente generalización hacia los decenios de 1880 y 1890.[3]

Al caracterizar el cierre del siglo, Martí Ayxelá sentencia que:

> Fallecido Fortuny, el orientalismo cotidiano y espontáneo del pintor fue perdiendo adictos frente a las maneras de los pompiers franceses. El éxito de Gèrôme propició la aparición de escenas intimistas ambientadas en escenarios orientales. Si este pintor francés se informó directamente en sus viajes, muchos otros pintaban en Europa este tipo de composiciones inspirándose en grabados, estampas y fotografías. El gran pintor italiano D. Morelli no viajó nunca a Oriente pero destacó y triunfó con temas imaginados e inspirados en fotografías que le enviaba su marchante Goupil. Entre los españoles muy pocos viajaron a Egipto, algunos visitaron Marruecos y la mayoría pintó la temática oriental en sus talleres europeos.[4]

No puede pasarse por alto que el movimiento simbolista impulsó el gusto oriental al valerse, de la sensualidad y el acento salvaje de sus escenas sin ambiciones de trascendencia, para la reinterpretación de temas bíblicos, históricos o grecolatinos, en boga por aquellos años. En especial por su elegancia decorativa y capacidad de sugestión, el orientalismo fue asimilado entre las filas de la Secesión Vienesa, en el París de fin de siglo y figuró entre el modernismo (o los modernismos) de la época.

El interés por lo morisco procedía tanto de las filas de las Bellas Artes como de la orfebrería, el diseño y otros saberes aplicados. Si en el primero de los casos sirven como ejemplos la obra de Gustave Moreau, Aman-Jean, Gustave Klimt o Angladas-Camarasa; en el segundo, son destacables las labores de René Lalique y la familia Masriera. Pintores y diseñadores, artistas todos, compartieron el ánimo renovado de recolocación de lo oriental dentro de la visualidad moderna. Dos hechos confirman la voluntad epocal a nivel de contexto: la creación en 1893 de la parisina *Sociéte des peintres orientalistes* y la concurrencia que experimentó la *Rue du Cairo* ubicada en el Campo de Marte durante la exposición Universal de 1889.

De modo gradual, el orientalismo fue perdiendo su inicial naturaleza referencial y comenzó a percibirse quizás como un lenguaje de probada efectividad para recrear ambientes ora sensuales y salvajes, ora elegantes y aristocráticos, sin que tales binomios fueran necesariamente excluyentes.

En las obras asociadas a la atracción por el Oriente que se exponen de manera permanente en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, parece predominar, sobre todo, la segunda de las vertientes que identifica Montse Martí. Aunque los títulos presentados al público constituyen sólo un botón de muestra de la colección (no sólo mayor en número sino en representatividad del tema) que se guarda en los fondos de la institución. Una aproximación preliminar a dichos fondos podría motivar futuras y necesarias miradas sobre las variantes e invariantes del conjunto en su totalidad.

> La comprensión infundada de la alteridad condujo a homologarla con lo salvaje, con el espacio agresivo donde el hombre blanco impondría, a punta de bayonetas, sus nociones de civilidad.

Se hace necesario reconocer el carácter inaugural que en términos de acercamiento supuso la exposición *Obras europeas de tema árabe*, presentada en 1994 en el marco del *Simposio internacional Impronta de la Cultura Árabe*. Bajo la curaduría de Abelardo Mena, los tres ejes temáticos propuestos (Mitos e historia/ Palmeras salvajes/ El rostro y la máscara) ofrecían un panorama de las maneras en que asimilaron algunas escuelas europeas distintos elementos de la cultura árabe-islámica. La distancia que nos separa de aquella iniciativa, la inexistencia de un catálogo con información al respecto y la imposibilidad de ver todos los cuadros que formaron parte de la presentación por encontrarse la mayoría en almacén, avalan la urgencia de mirar nuevamente las colecciones del Museo desde esta perspectiva.

La primera revisión de las salas de arte universal nos enfrenta a los siguientes títulos: *Tigre* (Delacroix, Francia, o/m, 34 x 51,5 cm), *Odalisca* (Alphonse Gaudefroy, Francia, o/t, 131 x 154 cm), *El ánfora rota* (Pierre Antoine-Augustine Vafflard, Francia, 1823, o/t, 146 x 113,5 cm), *Náufragos* (Francois Biard Francia, o/t, 163 x 130 cm), *Retrato de Sarah Bernhardt como Cleopatra* (George Clairin, Francia, 1893, o/t, 234 x 140 cm), *Egipcia* (Egisto Ferroni, Italia, o/t, 81,5 x 34 cm), y *Soldado quitando la bandera a un moro* (Ricardo Balaca Canseco, España, o/t, 64,5 x 100,4 cm); mientras que en el edificio de arte cubano se localizan dos piezas correspondientes a la sala «Cambio de Siglo» (1893-1930): *Retrato de dos mujeres* (Antonio Sánchez Araujo, Cuba, o/t, 177 x 124 cm) y *Gitana* (Aurelio Melero, Cuba, 1925, o/t, 102 x 81,5 cm).

La diversa datación de las obras permite verificar los diferentes caminos por los que transitó el orientalismo durante el i ii . Caso excepcional resulta el de Delacroix, quien gracias a sus viajes por el territorio norteafricano pudo destacar con cierta exactitud –matizada, desde luego, por la grandilocuencia de su temperamento romántico– las peculiaridades de la fauna de la región. El resto de los cuadros ilustra muchos de los estereotipos que permearon la mirada sobre el Oriente, *el gran otro de Europa*[5] (en palabras de Edward Said), entendido como lo femenino, lo sensual, lo distinto, lo pagano e inamovible.

Pese a la peculiaridad de los estilos personales, las piezas comparten la combinación de *orientalismos* de diversa procedencia, una mirada estereotipada de la vida y las costumbres de esas tierras. La esquematización no se da solo a partir de los elementos procedentes de las culturas islámicas, sino que se manifiesta también en el acercamiento al pasado grecolatino o a cualquier otro referente cultural foráneo. Sin embargo, mientras la alusión al «glorioso» pasado clásico funcionó como vía de legitimación de la pretendida superioridad europea, lo morisco se homologó con la diferencia, el atraso y la subalternidad.

Por ejemplo, en *El ánfora rota* (Francia, 1823) de Pierre Antoine-Augustine Vafflard lo clásico y lo árabe comparten espacio en una escena de acentuado academicismo. Nótese que, si bien el empleo de ambos referentes no rebasa el elemental plano estereotípico, el primero se ha asociado a la infancia, al gesto inocente y esperanzador; en tanto el turbante –como metonimia de lo islámico– se identifica con la vejez, el cansancio y la no evolución. Visto el asunto desde los estudios culturales y postcoloniales, todo indica que el orientalismo funcionó, en última instancia, como modo de dominación sobre el Otro, capaz de crear una imagen que afirmase la autoestima europea, que en el siglo i ii ya alcanzaba niveles astronómicos.[6]

Lo moro fue visto como lo que era necesario vencer y dominar: abundaron los cuadros de tema histórico, donde quedaron inmortalizadas las incontables batallas decimonónicas con las que Europa manifestó sus apetencias imperialistas, como en Soldado quitando la bandera a un moro (Ricardo Balaca Canseco, España).

La mirada eurocéntrica sobre el Oriente tendió a pasar por alto la heterogeneidad y riqueza de ese mundo hacia su interior y, en su lugar, construyó y difundió mitos de dudosa credibilidad sobre los hábitos de los pueblos islámicos, y por extensión de todo lo distinto (entre ello lo americano). La comprensión infundada de la alteridad condujo a homologarla con lo salvaje, con el espacio agresivo donde el hombre blanco impondría, a punta de bayonetas, sus nociones de civilidad.

El lienzo de Francois Biard, Náufragos, invierte los términos de la realidad histórica. Si en la escena el hombre blanco resulta víctima indefensa de una turba de salvajes poseídos, el saldo de la expansión colonizadora se encargó de mostrar el verdadero rostro de cada cual. Una mirada rápida puede no asociar la obra de Biard con lo oriental, mas, al reparar en los aditamentos que portan los danzantes no es difícil distinguir algunos turbantes, elemento que al parecer devino el símbolo por antonomasia de lo árabe-islámico.

Otra línea tratada con prodigalidad por los orientalistas fue la representación del cuerpo femenino que les permitió a los artistas sortear las presiones de una sociedad moralizante y permitirse ciertas libertades al tratarse de costumbres salvajes de pueblos lejanos. Como se advierte en los cuadros de Gaudefroy (*Odalisca*) y Ferroni (*Egipcia*), el desnudo potenció en extremo la sensualidad y mostró el cuerpo del otro con el color y los atributos del propio. Se idealizó a tal punto la representación de la mujer oriental que puede llegar a hablarse de un prototipo bastante común para pintores y literatos: la figura en actitud pasiva, mirada perdida, semidesnuda o vestida con gasas transparentes.[7]

Aunque sin el aura visionaria de Gaudefroy, la *Egipcia* del italiano Egisto Ferroni resulta un clásico dentro de ese modo recurrente. En franca pose, la joven muestra al espectador las bondades de su cuerpo ligeramente cubierto. Su vestimenta poco tiene, en verdad, del mundo árabe al que pertenece, pero sí goza del erotismo y la teatralidad que fue común a las obras de la temática.

Hacia las últimas décadas del i ii el decorativismo enfático se acentuó cada vez más y la alusión al Oriente continuó separándose de su realidad física e histórica y acercándose al glamour de fin de siècle, lo que le ganó a la tendencia un sinfín de adeptos en las filas del simbolismo, el art nouveau y en toda la amalgama de estilos que se agruparon bajo distintos rubros sin tener perfiles demasiado definidos.

El pintor francés George Clairin tradujo la sensibilidad finisecular de modo sorprendente en el *Retrato de Sarah Bernhardt como Cleopatra* donde inserta a la afamada actriz en un espacio cualificado a partir de signos de procedencia disímil, pero cuya asociación redunda en los conceptos de opulencia y majestuosidad, en la belleza y enigma del personaje que encarna. Si revisamos el panorama de la pintura de cambio de siglo, la obra de Clairin se vincula con una vocación recurrente por lo oriental a partir de sus potencialidades para generar ambientes de cierto misticismo. Además de los mencionados Moreau, Anglada-Camarasa, Klimt y Aman-Jean, podrían también traerse a capítulo varios artistas polacos que dentro de la órbita del modernismo se interesaron por el mismo aspecto: Oku, Kazimierz Stabrowsk.

En los predios del i i , el gusto orientalista influiría con gran fuerza en los más diversos niveles del diseño (tanto de vestuario, orfebrería, interiores) y, en especial, en la arquitectura decó de la segunda década que impulsó la recuperación del arte egipcio. La estetización de los motivos insertó al orientalismo dentro del mundo aristocrático que lo asumió como un atributo simbólico de su condición, como lo refleja el cuadro del cubano Antonio Sánchez Araujo, *Retrato de dos mujeres*: recreado posiblemente en alguno de esos interiores habaneros republicanos donde esta moda no se expresó solo a nivel de la fachada de los edificios, sino que se homologó al concepto de refinamiento al que aspiraba la burguesía capitalina.

Tanto la pieza antedicha como la *Gitana* de Aurelio Melero –de una línea más decimonónica–, expuestas en la sala «Cambio de Siglo», confirman los influjos del orientalismo en el arte cubano de la época. Si se considera la asiduidad con que muchos de nuestros pintores viajaron a Europa y la intensa presencia de artistas extranjeros en los Salones de Pintura y Escultura y otras exposiciones habaneras, no es difícil entender que se dieran tales relaciones a pesar de la distancia que mediaba del Viejo Continente.

En un estudio más detenido sobre el tema habrá que sumar la colección del Museo Nacional no expuesta en sus salas permanentes, para desde un universo mayor en número y cualidad confirmar o replantear varias de las ideas manejadas en el presente texto de forma preliminar. Una sistematización del tema a partir del tesauro de la institución ofrecería, quizás, nuevos matices a la comprensión de los modos más frecuentes de abordaje de la cultura árabe-islámica, así como de los mitos y estereotipos que derivaron de erróneas caracterizaciones de lo distinto.

1 Cfr. Montse Martí Ayxelá, «El Orientalismo Quimérico de Francisco y Luis Masriera», *Los Masriera*, Salamanca, Caja Duero, 1999, p. 29.
2 Para Said la actitud textual se refiere a la vocación humana de asumir los textos de forma literal, como expresiones de un punto de vista verás y de mayor importancia que la realidad misma. Cfr. Edward Said. «Crisis (en el orientalismo)», *Textos de teorías y crítica literaria (Del formalismo a los estudios poscoloniales*), Nara Araujo y Teresa Delgado (comp.), La Habana, ENPES, p. 145-6.
3 Cfr. Montse Martí, ob. cit., p. 30-31.
4 Ibídem, p. 31.
5 Cfr. Edward Said, «Cultura, identidad e historia», *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*, Gerhart Schröder y Helga Breuninger (comp.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p. 41.
6 Edward Said. «Crisis (en el orientalismo)», ob. cit., p. 140-50.
7 Para ampliar sobre el tema de la representación de la mujer oriental en la pintura y literatura de los siglos i ii i y i i , véase: Josefina Bueno, *La representación de la mujer oriental a través de la pintura: una relectura femenina*. (Texto digital que no conserva su paginación original).

La mandarina **mecánica**

fragmentos

Legna Rodríguez Iglesias

Primera nota aclaratoria:
Algunos fiñes son feítos, pero en su mayoría los fiñes son preciosos.
Las fiñes no.
Las fiñes siempre son preciosas.
Antes a los fiñes se les llamaba niños y a las fiñes, niñas.
Pero ese modo de llamarlos dejó de ser efectivo y se necesitó un más original.

Segunda nota aclaratoria:
El que a buen árbol se arrima, buena sombra lo cobija.

3
Mamá castigó al fiñe por decir que abuela debería morirse.

Así que amarró al fiñe al tronco del mandarino con una soga resistente y un nudo ballestrinque.

Pero el fiñe logró desatarse.

En su lugar amarró un tentempié al tronco del mandarino. Como mamá era poco inteligente pensó que su hijo se había convertido en tentempié.

Cada mañana mamá le traía el desayuno al tentempié y le ponía un abrigo limpio.

4
Un ciclón casi tumba todas las mandarinas. Los fiñes estaban felices pero la felicidad de las fiñes sobrepasaba todas las felicidades del mundo. Ahora podrían comer mandarinas sin tener que pedirle por favor a papá.

Pero papá, mala entraña, recogió absolutamente todas las mandarinas, y las fue pegando al mandarino con un pegolín especial, de Europa.

6
Mientras se mecía en su balance, abuela olió cómo las mandarinas ya empezaban a madurarse, porque en el aire había un olor a *gollejo* de mandarina que abuela no soportaba y que por consecuencia, le revolvía el *estógamo*.

Abuela trajo su orinal hasta el balance y vomitó durante tres semanas en espera de que gotearan absolutamente todas las mandarinas.

Había 66 fiñes alrededor del balance, mirando cómo flotaba el vómito azul de abuela.

9
Siempre que papá discute con mamá pierde la cabeza. Entonces sale sin cabeza al patio, coge el hacha y empieza a talar el mandarino.

Sale abuela y como papá no la ve, la pica sin querer por la mitad. Sale el fiñe y como papá no lo ve, lo pica en tres pedazos parejos. Sale mamá que fue la que empezó y como papá no la ve, le raja la espalda con el hacha.

Del enfado mamá pierde igualmente la cabeza.

El fiñe tiene tremenda alegría, pues la Gallina Ciega es su juego favorito.

16
Se puso los pantalones de papá y miró el portafolio donde papá guarda las herramientas de cirugía. Arrastró el portafolio hasta la sombra que daba un mandarino. Y empezó:

«A ver, a ver, vamos a curar a la pájara pinta para que la pájara pinta no tenga más fiebre ni más dolor de cabeza, y la pájara pinta se va a portar bien porque es la pájara más valiente del mundo. A ver, a ver, vamos a abrirle con un bisturí el *estógamo* por si tiene un bicho en el *estógamo* y si tiene un bicho le diremos: no bicho, no puedes quedarte a vivir aquí.»

25
Revisa en el librero de papá hasta que encuentra lo que busca. Sí, sí, el pequeño Larousse, un diccionario que papá cuida como la mismísima niña de sus ojos:

«A ver, a ver, sí, sí, aquí está la eme, mandamiento, mandanga, mandar, mandarín, mandarina: fruto del mandarino, especie de naranja pequeña y dulce, cuya piel se arranca fácilmente.»

Pero no está de acuerdo con esta definición, en realidad debía decir, mandarina: fruto mágico del mundo, fruto alegrador, fructífero, resorte de todos los fiñes.

26
Los fiñes con novia se comportan distintos a los fiñes sin novia.

El primer grupo siempre está alegre y su razón tendrá. El segundo grupo siempre está absolutamente alegre y sin razón alguna.

37
Cuando dos fiñes se meten en un armario, hay que tener el convencimiento de que están planeando un crimen.

Podría ser el asesinato de la maestra, que es tan «simpática» pero tan «simpática», que no los deja besarse en clases, y eso que los fiñes solo saben besarse con besitos de piquito. Pero también podría ser el asesinato del director del colegio, que es tan «sincero» pero tan «sincero», que cuando termina el horario escolar llama por teléfono a mamá para decirle que su hija tiene un novio en sexto grado. Pero también podría ser el asesinato del jefe de actividades, que tiene un bigote tan anticuado que da escalofrío mirarlo de frente.

39
Por un huequito que hay en la puerta, los fiñes miran a mamá sobre papá, bailando el ula ula y chillando como una pájara pinta. Papá está desesperado por bailar él también el ula ula, pero mamá no quiere quitársele de encima. Entonces los fiñes abren la puerta y gritan todos a coro: qué baile papá, qué baile papá.

Último mensaje
en una botella

S S SSSSSSSSS SSSS

Hasta la Botelloteca Nacional llegó corriendo Efraín y, aunque era de madrugada, golpeó la puerta con desesperación.

—¡Abran pronto! ¡Es urgente! –clamaba.

Efraín, el pescador de botellas, golpeó el enorme portón hasta que poco a poco este comenzó a abrirse y el viejo portero asomó la cabeza con unas gafas prendidas a la punta de la nariz.

—¡Necesito entrar, necesito ver al maestro Amadeus! –le dijo Efraín.

—Imposible. Ya todos se han marchado.

Efraín no se conformó con la respuesta del anciano e insistió:

—Esta es la Botelloteca Nacional y tienen la obligación de recibirme y analizar esto –y puso ante las gafas del portero una extraña botella rojiza que emitía destellos y chisporroteos luminosos como si se quemara por dentro o contuviera rayos de sol.

El portero tragó en seco y casi se le desprenden los espejuelos de la nariz.

—¿Lo ve usted? Tengo que ver al sabio Amadeus.

—Pase –dijo el anciano acomodándose las gafas–. El maestro Amadeus, aunque está muy ocupado, querrá ver esa misteriosa botella.

Efraín caminó tras el portero a través de imponentes salones con estantes repletos de botellas de todas las formas, materiales y colores que el mar había traído hasta la isla. Botellas con mensajes diversos: muchas habían navegado durante años, otras viajaron en una ola desde un continente remoto, algunas le dieron la vuelta al planeta en una corriente marina, varias fueron halladas en el fondo del mar por algún submarino o atrapadas en los hielos del Polo o en el vientre de un pez.

Era la Botelloteca más grande del mundo: todo un orgullo para la pequeña isla de San Refugio.

Desde que en tiempos remotos se inventaron las botellas, muchas de ellas llegaban a la isla con mensajes de cualquier lugar del mundo. Fue Lucas de Arimatea, el primer sabio de la isla, quien inició ese enorme archivo de botellas: la Botelloteca Nacional.

Un verdadero tesoro se almacenaba en aquel sitio llamado también «biblioteca del agua». Allí podía hallarse el último mensaje lanzado desde la desaparecida Atlántida, un pañuelo con un mensaje bordado por la Condesa de Merlín, el mapa secreto de Cristóbal Colón para llegar a las Indias, un papiro de Cleopatra con los planos de una pirámide invertida, un poema del niño de Vallecas, una original canción titulada «Vivimos en el submarino amarillo» y hasta un pergamino de Robinson Crusoe, entre otras rarezas.

Pero ninguna había sorprendido tanto como la botella luminosa que traía Efraín.

—¿Dónde la encontraste? –preguntó Amadeus mientras la examinaba con su lupa.

—En la costa del oeste.

—Entonces viene de América.

El viejo sabio se secó la calva y comprobó que la botella estaba perfectamente cerrada.

—Has actuado bien. Puede ser peligroso abrir esta botella.

—¿Por qué, maestro? ¿Tendrá acaso algún embrujo o encantamiento?

Amadeus sacudió la cabeza y puso el oído contra el vidrio. No percibía ninguna vibración ni movimiento. No era entonces una botella embrujada; tampoco una botella musical, ni contenía un secreto a voces escondido en su interior. Su temperatura era normal: ni fría ni caliente. Por tanto, no era una botella volcánica ni de las auroras boreales de los Polos.

¿Qué contenía pues? ¿Una fiera embotellada? En ese caso, tendrían que llevarla al pozo de los aromas. Pero Amadeus no estaba seguro. Consultó los manuscritos de «El demonio embotellado», de Stevenson y el «Tratado de Botellología Medieval» escrito por Jaime de Valencia, sin encontrar respuesta.

—Para saber lo que contiene, hay que abrir la botella –opinó Efraín.

—¡Por nada del mundo! Antes debemos estar seguros que no se trata de una bomba o una epidemia embotellada –protestó el sabio con la frente bañada en sudor.

—¿Y si es un llamado de auxilio...?

—No lo creo –negó Amadeus–. Los barcos de hoy cuentan con modernos medios de comunicación.

—Entonces, ¿qué haremos?

Los dos se miraron durante un rato como hormigas en un hormiguero, y fue Efraín quien saltó como un gato, lo mismo que hacía cuando pescaba botellas en las costas de San Refugio.

—Yo la abriré, profesor. Si trae algo malo, solo yo correré peligro.

—¡*Vade retro*, Satanás! –gritó Amadeus y corrió para alcanzar la misteriosa botella.

Pero antes que pudiera llegar a ella, Efraín ya la tenía en la mano y huía con ella mientras saltaba por el salón. El viejo intentó perseguirlo, le pidió que no abriera la botella, que podía explotar, salir un fantasma maligno o una gripe embotellada.

En uno de sus saltos, Efraín resbaló y cayó con un estruendo de vidrios rotos.

—¡Maldición! –gritó el sabio– has roto la botella.

Un vapor luminoso se levantó del suelo y quedó suspendido en medio del salón. Se dibujaron entonces imágenes de fiesta: gente bailando, fuegos artificiales que subían al cielo de la habitación, enamorados, músicos callejeros y niños con bolas de algodón, golosinas y disfraces alegres...

—¡Una botella de carnaval! –exclamó Amadeus al contemplar cómo se esfumaba aquella visión de alegría.

—Quizás era una invitación al carnaval de Brasil o un recuerdo de las fiestas de Martinica.

—¿Qué puedo hacer ahora, profesor? –dijo Efraín contemplando los vidrios dispersos por el suelo.

—Regresa a pescar –respondió Amadeus–. Siempre hay botellas con mensajes navegando hacia algún lugar.

Bariay, Holguín

Ramón fernández-larrea

El antifaz

la niña de tu abismo murió un verano casi sin dar la cara
aplastada por las noticias del futuro asfixiada por el camino promisorio
apisonada bajo el tejado de otras imágenes
la corrección el hilo de la dicha las palabras perfectas
que debía decir en caso de alegría o de catástrofe

se ensañaron con ella los brillos del porvenir los oros
de un mundo anunciado en talleres de ulan bator o ucrania
la letra sangrante de pavel korchaguin y otros corderos degollados
a punta de pistola en el relámpago del universo

los espontáneos la ensordecieron con jubilosa bondad
le arrancaron su lengua felpuda los maestros
comisarios al uso revisaban sus dientes

atrás quedaron los ojos que debió tener el anhelo
que iba a ponerse a enarbolar la libertad que comería
la amabilidad de absortas sombras el olor del sonido
a elegir desnuda o abrigada
incendiada o bajando en el marasmo
viva
como una colilla o una burbuja de acero
como han de ser las niñas que brotan de este tiempo

víctima de la guerra que ponen los hombres
en su proceder engañosamente recto
le despojaron de bitácoras le borraron los rictus
y cosieron sus dedos profundos a la tundra

denegado el permiso para tener cumbres en su
/respiración
denegadas las cuatro estaciones denegado el
/debilitamiento
o la extraña canción

a ser feliz
como decían
le mandaron
a crecer en la fronda que vigilaban los de al lado
los tan junto a ella que se confunden con el crujido
a elevarse afirmativamente con una flor en la solapa
un estallido de cartón piedra en su pecho
fabricado estrictamente con minerales del país
nada de turbios callejones de parís o hannover
absolutamente nadita de picadilly circus
negativamente ninguna flor de loto

y apartarse que vienen más
que corren
a quitarse de en medio sin hacer olas
que se acercan
otros recién sacados de la fábrica

la niña que iba a nacer de tus ojos atropellada
nada más decir su presencia bajo la bombilla solemne
de estos tiempos que corren como enloquecidas
/alpacas
en el río de sangre del matadero
víctima de una guerra secreta
el cadáver de ella
la encadenada la espectral la que se desnucó
con el férreo filo del porvenir dictado.

Yo no bailo con Juana

¿tendrá país el cuervo
que raja la penumbra
cada mañana de mi vida
desafiando los vientos
las hendijas las rejas
de mi casa prestada?

¿de dónde viene
en el otoño
con su noche perpetua
su alegría que suena
a mal presagio?

y la gaviota que parece
crujir en el crepúsculo
alejándose como
una nave cargada
de marinos borrachos
¿llevará un pasaporte
un papel
cuños verdes
que le permitan descender
en aguas nacionales?

¿a quién pide permiso la noche?

¿en qué aduana detienen
al cuervo que no calla
serias imprecaciones
contra el dios de los hombres?

¿cuál es el territorio de la sombra?

¿quién autoriza a andar al ancho río?

¿y a los peces los troncos
las derivas
las larvas inocentes
el relámpago abierto
la inmensidad de la palabra
qué cancerbero les mutila
el rodar
las bienvenidas tiernas?

oh cuervo que me escuchas
cercenando la luz
con esa libertad inexpugnable

oh la hermana gaviota
a la que nadie impide
alejarse y volver
ascender y perderse

algún día
he de olvidar mi rostro
cambiar mi lengua por un ala

entonces
sin que pongan centinelas
ni pasaportes
ni otros sucios alambres
me acercaré al país
a aquel país tan mío
y graznaré
con una voz de sangre

o en la tarde de plomo
como una nube que imagine
ser gaviota invencible
veré el inicio de las olas

yo cantaré la luz
hilos de oro sobre el bosque
yo seré la centella
que irá a morir
gritando

alejarse y volver
alejarse y volver

dueño de la mañana
escándalo del aire.

Niño llorando

si doblas esa esquina está el final del mundo
lo has ido viendo sin saber mientras un niño
llora en la noche allá arriba
en uno de los pisos más altos
seguramente donde se escuchan gritos y golpes
te lo anunciaron en la televisión
con varios incendios del que escapaban
como sueños chamuscados imparables impalas
lo viste en los ojos blancos de un negro desfallecido
en la carne que aplastó trabajosamente un tanque

la muchacha de anoche en aquel bar
que encendió un cigarrillo con el fuego de tus ojos
y sólo quería que la llevaras a la cama
para no vomitar te estaba anunciando
que al doblar de la esquina está el final del mundo
el portazo final de este mundo

en el umbral una rumana pide limosnas en cuclillas
debajo de un desamparo como una casa
y en esa casa otro niño llora toda la cabrona
/madrugada
tal vez porque sabe que su mundo acaba ahí mismo
esa noche

tú sin embargo has visto el balón rodar
sobre una hierba que parece muy fresca
la golpeaba un futbolista bastante apático
desesperado por terminar y poner su culo en un bmw
ligeramente consciente de que millones
de idiotas estaban pendientes de los ligamentos de su rodilla

posiblemente la vieja rumana no le vio
ni el viudo desaliñado que vive cerca del niño que llora
ese que bebe bajo la luz de las estrellas
la pobre luz que le permite enumerar su vida
una vida
espantosa como el hielo en un vaso

él sabe que el mundo está al acabarse
al doblar de esa esquina que evita
le desespera el llanto interminable
que no le quita el sueño porque para él
todo acabó hace semanas o años
justamente cuando el futbolista puso su mejor cara de hastío
cuando la muchacha del cigarrillo se cortó las venas en el lavabo
de otra discoteca esperando que alguien parecido a ti
le evitara otra convulsión de soledad
cuando la rumana dobló la esquina donde el mundo
acaba y entró
al final de todo
al final de todo
al final de todo
mientras un niño grita desolado como si dios
se hubiera lanzado al vacío

sin haber dejado escrita ninguna razón.

Mariene Lufriú

Delirio habanero

Una ventana
con vista a la calle
asegura el riesgo
de espectáculos
siempre distintos.
El ruido de hoy
parece una ciudad.
Y el ojo ve cómo avanzan.
Todos adelante
porque el desfile no perdona
voltear las cabezas.
A la ciudad le asustan
las estatuas de sal
mientras
la carne disimula
el ardor del cansancio.
Todos adelante
como una leyenda bíblica.
Réplica confusa
por el aburrimiento.

En días como este
las consignas regresan
al mutismo de las bocas.
Los micrófonos devuelven
la sonoridad al patio.
Las horas pasan de largo
con la misma indiferencia del clima.
En días como estos
el ojo se asoma a la ventana
con vista a la calle
y envejece más pronto
que el convulso montón
de idénticas banderitas.

Los exiliados

Todavía la familia los busca
con la misma tristeza del ciego
que va al teatro
y se sienta en primera fila
la noche de las máscaras.

La guerra

En el hueco de un país lejano hay un hombre.
En el hueco de un hombre hay un recuerdo de familia.
En el hueco de una familia
hay una madre triste, una esposa sola y unos hijos flacos
cavando una tumba.
En el hueco de una tumba
sepultan el grito de un hombre
que se quedó en el hueco de un país lejano.
La madre triste, la esposa sola y los hijos flacos
se distinguen en la multitud.
Todos tienen un hueco en el pecho.

Paisaje urbano

Los laureles de la avenida
han perdido la cuenta de sus inviernos.
Urden canciones aéreas
que se diluyen
entre el rugido confuso de los motores
y la prisa de los caminantes.
Los laureles han roto las aceras
con el golpe del tiempo
mientras la sombra alivia
cura el cansancio de la multitud.
Por eso los perdonamos
como se perdona a los gobiernos
que también han cruzado las aceras rotas
y pagan con maromas progresistas
por el silencio envejecido en las gargantas.
Silencio de laureles de la avenida
que ya no cuentan
pero aprietan el nudo de sus ramas
por si el próximo invierno
se dibuja más cruel.

Philip Larkin

SSSSS SSSSSSSSS

«La penuria es para mí lo que los narcisos para Wordsworth» («*deprivation is to me what daffodils are to Wordsworth*») es una agudeza –de las tantas que prodigó en entrevistas y ensayos– **que puede considerarse como una** buena cifra de la poesía del inglés Philip Larkin (1922-1985), quien fuera, junto con Kingsley Amis y Thom Gunn, una de las voces más sobresalientes de The Movement (grupo de jóvenes escritores que reaccionaron, a mediados de siglo, contra el neorromanticismo predominante en el panorama poético británico de los años cuarenta). Bibliotecario de profesión, y puesto que declaraba desconocer a Borges, no reconoció otro precursor en este oficio que no fuera el poeta norteamericano Archibald MacLeish, director de la Biblioteca del Congreso. Sin embargo, podemos sospechar que no le hubiera ofendido, como tampoco al argentino, el que en *The New Pelican Guide to English Literature* (1986) se le califique –tal vez con razón– **como** «*a minor poet*». Publicó cuatro poemarios, aproximadamente a razón de uno por década, una colección de sus artículos de crítica musical titulada *All what Jazz* (1970), dos novelas breves, escritas entre los 23 y los 24 años, un volumen de ensayos, *Required Writings* (1983), y un polémico *The Oxford Book of Twentieth-Century English Verse* (1973), en el que, desde luego, privilegió la obra de poetas poco favorecidos por el canon académico, y en este sentido consideró que el mayor logro de su antología había sido conseguir que la poesía del siglo veinte sonara bien, lo cual, opinaba, «*is quiet an achievement in itself*». Muy controvertida ha sido su posición francamente antimodernista, expresada en el anatema contra la trinidad conformada por Picasso, Pound y Charlie Parker (sucesivos perversores del arte, la poesía y el jazz, en el criterio de Larkin), y profusamente citada una frase en que declaraba su descreimiento de cualquier tradición y atacaba el uso de los mitos clásicos o bíblicos en la poesía. Cultivó, igualmente, lo políticamente incorrecto.

Vivió, desde 1995 y hasta su muerte, en la remota ciudad de Hull, como director de la biblioteca de la universidad local, circunstancia que le mantuvo a salvo de la vida pública y del acoso de los turistas americanos. Hemos seleccionado, de los *Collected Poems* (Londres, 2003), un poema de cada libro, de modo que el lector pueda apreciar los diversos registros alcanzados en su obra, desde el hermetismo casi místico del breve poema de *The North Ship* (1945), prueba elocuente de la precocidad del poeta, hasta el amargo coloquialismo de «The Old Fools», perteneciente al cuaderno *High Windows* (1974), pasando por el patetismo contenido de «Deceptions» (*The Less Deceived*, 1955) y por la aspereza satírica de «A Study of Reading Habits» (*The Whitsun Weddings*, 1964). Ríos de tinta han corrido a propósito de este último poema (¿es irónica la declaración final?, ¿no hay acaso una paradoja en el hecho de que la literatura sea deslegitimada desde una obra literaria?, ¿habla en ella directamente el poeta o más bien una *persona*?). Cualquier lectura que suscite, además de precaverse de la ingenua tendencia a confundir la voz que enuncia el poema con el autor empírico, debe tener en cuenta esa desconfianza, presente en muchos poetas del siglo veinte **–sobre todo** después de Auscwitz y Siberia**– hacia la propia poesía,** actitud que desemboca en lo que Michael Hamburger ha denominado «la nueva austeridad», y que se manifiesta de manera sensiblemente distinta en Larkin que, digamos, en Paul Celan. Derek Walcott opinó que el efecto que produce la poesía de Larkin es el de una charla mantenida con un profesor que conversa mientras bebe una cerveza. Estas traducciones aspiran a reproducir ese tono.

XXVI

This is the first thing
I have understood:
Time is the echo of an axe
Within a wood.

The Old Fools

What do they think had happened, the old fools,
To make them like this? Do they somehow suppose
It's more grown-up when your mouth hangs open and
/drools,
And you keep on pissing yourself, and can't remember
Who called this morning? Or that, if they only chose,
They could alter things back to when they danced all
/night,
Or went to their wedding, or sloped arms on September?
Or do they fancy there's really been no change,
And they've always behaved as if they were crippled or
/tight,
Or sat through days of thin continous dreaming
Watching light move? If they don't (and they can't), it's
/strange:
Why aren't they screaming?

At death, you break up: the bits that were you
Start speeding away from each other for ever
With no one to see. It's only oblivion, true:
We had it before, but then it was going to end,
And was all the time merging with a unique endeavour
To bring to bloom the million petalled-flower
Of being here. Next time you can't pretend
There'll be anything else. And these are the first signs:
Not knowing how, not hearing who, the power
of choosing gone. Ther looks show that they're for it:
Ash hair, toad hands, prune face dried into lines –
How can they ignore it?

Perhaps being old is having lighted rooms
Inside your head, and people in them, acting.
People you know, yet can't quite name; each looms
Like a deep loss restores, from known doors turning,
Setting down a lamp, smiling from a stair, extracting
A known book from the shelves; or sometimes only
The rooms themselves, chairs and a fire burning,
The blown bush at the window, or the sun's
Faint friendliness on the wall some lonely
Rain-ceased midsummer evening. That is where they
/live:
Not here and now, but where all happened once.
This is why they give

An air of baffled absence, trying to be there
Yet being here. For the rooms grow farther, leaving

XXVI

Esto es lo primero
Que yo aprendí:
El tiempo es el eco de un hacha
Adentro de un bosque.

Los viejos tontos

¿Qué creen que ha pasado, los viejos tontos,
que los ha dejado como están? ¿Supondrán acaso
que se es más adulto cuando tu boca permanece abierta
/y babea,
y te meas continuamente, y no puedes recordar
quién llamó esta mañana? ¿O que, con solo quererlo,
pudieran cambiar las cosas y regresar a aquella vez en
/que bailaron toda la noche,
o fueron a su boda, o llevaron las armas al hombro algún
/septiembre?
¿O se imaginan que en realidad no ha habido ningún
/cambio,
y que siempre se han comportado como si fueran inválidos
/o tiesos,
o han tenido que soportar días de leve, continuo ensueño,
viendo cómo se mueve la luz? Si no es así (y no puede ser
/así), es extraño:
¿por qué no gritan?

Con la muerte, te disuelves: los pedazos que eran tú
comienzan a alejarse uno del otro, para siempre,
sin que nadie los vea. Es solo olvido; cierto:
lo tuvimos antes, pero entonces iba a acabar,
y todo el tiempo se confundía con el exclusivo empeño
de hacer crecer la flor de un millón de pétalos
de estar aquí. La próxima vez no puedes hacer
como que habrá algo más. Y estos son los primeros síntomas:
no saber nada, no oír a nadie, haber perdido
el poder de la elección. Sus caras muestran que están
/listos:
pelo ceniciento, manos de sapo, el rostro, como pasa,
/seco...
¿Cómo pueden ignorarlo?

Acaso ser viejo sea tener habitaciones alumbradas
dentro de tu cabeza, con gente que en ellas actúa.
Gente que conoces, pero a la que no puedes nombrar;
/cada cual surge
como una profunda pérdida recuperada, volviendo de
/una puerta conocida,
colocando una lámpara, sonriendo desde una escalera,
/sacando
un libro conocido de los estantes. O a veces simplemente
las habitaciones solas, con sillas y un fuego encendido,
el arbusto que el viento sacude a través de la ventana,

Incompetent cold, the constant wear and tear
Of taken breath, and them crouching below
Extinction's alp, the old fools, never perceiving
How near it is. This must be what keeps them quiet:
The peak that stays in view wherever we go
For them is rising ground. Can they never tell
What is dragging them back, and how it will end? Not at
/night?
Not when the strangers come? Never, throughout
The whole hideous inverted childhood? Well,
We shall find out.

o la tenue simpatía del sol sobre la pared de una solitaria
tarde de verano en que la lluvia se ha interrumpido. Es
/ahí donde viven:
no aquí y ahora, sino donde todo ya ha sucedido.
Es por eso por lo que tienen

un aire de perpleja ausencia, como si intentaran estar allá
mientras están aquí, pues las habitaciones se vuelven
/más lejanas, y dejan
tras de sí un frío incompetente, el desgaste constante
del aliento que han respirado, y a ellos de cuclillas,
ante la cordillera de la extinción, los viejos tontos, que
/nunca perciben
cuán cerca está. Debe ser esto lo que los mantiene
/tranquilos:
la cima que se mantiene visible adondequiera que
/vayamos
para ellos crece del suelo. ¿Podrán nunca darse cuenta
de qué los arrastra, de cómo acabará? ¿Tal vez de noche?
¿Tal vez cuando los extraños vengan? ¿O acaso nunca,
durante toda esa espantosa niñez invertida? Bueno,
hemos de averiguarlo.

Deceptions

'Of course I was drugged, and so heavily I did not regain my consciousness till the next morning. I was horrofied to discover that I had been ruined, and for some days I was inconsolable, and cried like a child to be killed or sent back to my aunt.' Mayhew, *London Labor and the London Poor.*

Even so distant, I cant taste the grief,
Bitter and sharp with stalks, he made you gulp.
The sun's occasional print, the risk brief
Worry of wheels along the street outside
Where bridal London bows the other way,
And light, unanswerable and tall and wide,
Forbids the scar to heal, and drives
Shame out of hiding. All the unhurried day
Your mind lay open like a drawer of knives.

Slums, years, have buried you. I would not dare
Console you if I could. What can be said,
Except that suffering is exact, but where
Desire takes charge, readings will grow erratic?
For you would hardly care
That you were less deceived, out on that bed,
Than he was, stumbling up the breathless stair
To burst into fulfilment's desolate attic.

Engaños

Desde luego que estaba drogada, y tanto que no recuperé el conocimiento hasta la mañana siguiente. Me horroricé al descubrir que había sido deshonrada, y durante algunos días estuve inconsolable, e imploraba como una niña que me mataran o me enviaran de vuelta con mi tía. Mayhew: *London Labour and the London Poor.*

Aun desde tan lejos, puedo saborear el dolor,
Amargo y desgarrante, que él te hizo tragar.
La marca esporádica del sol, el incesante
Ajetreo de ruedas de la calle de afuera
Donde el Londres nupcial se inclina ante el otro lado
Y la luz, alta y vasta e irrefutable,
Impide que la herida cicatrice, y consigue
Que despierte la vergüenza. Durante el lento día,
Tu mente está abierta como un cajón de cuchillos.

Suburbios, años te han enterrado. No osaría
Consolarte aunque pudiera. ¿Qué puede decirse
Salvo que el sufrimiento es exacto, y que cuando
El deseo se hace cargo, las palabras se extravían?
Pues no podría importarte menos
El que en esa cama fueras menos engañada
Que él, al atropellarse por la asfixiante escalera
e irrumpir en el ático desolado de la consumación.

A Study of Reading Habits

When getting my nose in a book
Cured most things short of school,
It was worth ruining my eyes
To know I could still keep cool,
And deal out the old right hook
To dirty dogs twice my size.

Later, with inch-thick specs,
Evil was just my lark:
Me and my cloak and fangs
Had ripping times in the dark.
The women I clubbed with sex!
I broke them like meringues.

Don't read much now: the dude
Who let's the girl down before
The hero arrives, the chap
Who's yellow and keeps the store,
Seem far too familiar. Get stewed:
Books are a load of crap.

Un estudio sobre los hábitos de lectura

Cuando meter la nariz en un libro
Me libraba de casi todo –menos del colegio–,
Valía la pena arruinar mis ojos
Para probar que podía estar en honda
Y repartir el buen gancho derecho
A matones que doblaban mi talla.

Luego, con lentes de fondo de botella,
La maldad fue lo mío:
Yo, con mi capa y con mis colmillos,
Tuve momentos de muerte en lo oscuro.
¡La de mujeres que aporreé con sexo!
Las desbarataba como merengues.

No leo demasiado ahora: el tipo
Que decepciona a la muchacha antes
De que se aparezca el héroe, o el otro
que lleva el almacén y es un pendejo
me son muy familiares. Emborráchate:
Los libros son un gran montón de mierda.

La vida es un divino guión...

Judith Moris Campos

A mis profesores Amaury Carbón, Salvador Redonet y Mercedes Pereira... que siempre estarán

Al principio me parecía una pecera, más bien fea, y no cesaba de lamentar que no estuviera en el regazo del *Alma Mater* como Matemática, Derecho o Filosofía, y que nos tuviéramos que conformar con estar al pie de «La Colina», más cerca de los chícharos y el pan nuestros de cada día que de los gloriosos espacios de una Universidad con historia. Con el tiempo empecé a valorar las ventajas de figurar en un punto neurálgico (en las intersecciones de Zapata y G, a un paso de Carlos III y de Boyeros): cómodo lo mismo para ir a Casa de las Américas, que a la Biblioteca Nacional o al Instituto de Literatura y Lingüística. Además éramos los primeros en llegar al comedor, lo que no es poca cosa. Si te aburrías podías darte un salto a la bucólica finca de los Molinos, y si querías ponerte «maldito», en mi época todavía te quedaba la opción de hacer un *grafiti* en las paredes del monumento de la calle G. Todo lo anterior, unido a los cuentos de otros amigos que sí estaban en la Colina, me hizo llegar a la conclusión de que era mejor estar juntos pero no revueltos. «Los de letras» debíamos agradecer habitar esa especie de valle que se nos había reservado entre dos colinas: la de la Universidad y la del Castillo del Príncipe.

No sé en qué punto, pero en alguno que se pierde en mi memoria, empecé a querer aquella pecera cuyos cristales acabaron por convertirse, a mis ojos, en inmensas lupas que me permitían seguir en detalle el mundo exterior e inventarme historias sobre los viandantes (¿alguien ha probado lo entretenido que puede ser fijarse en todo el que pasa por delante de la facultad?). Llegué a amar tanto aquel sitio como para entrar y no querer salir nunca más. Ello hasta que el destino me hizo cruzar el mar y establecerme en otra ciudad, que también sabe de letras y de colinas... Sin embargo, he seguido y seguiré regresando a Artes y Letras porque es, y continuará siendo, mi casa.

Recuerdo que el espacio con más vida era la biblioteca –repleta de estudiantes– que, a veces, se daba el lujo de encender sus vitrales siempre ante la mirada del vetusto y anacrónico aire acondicionado que observábamos con desconsuelo, hasta que aparecieron los benditos ventiladores «inpud» que refrescaron las ideas y los cuerpos. Las bibliotecarias no daban abasto ante tanto pedido y aunque muy a menudo sentenciaban con cara trágica: «aparece en el catálogo, pero no está», seguíamos pidiendo, porque libros por leer era lo que se sobraba. Si tuviera que mencionar uno en particular, mi elección sería el que sin más señas llamábamos «el Pijoán», un apasionante viaje a la historia del arte en no recuerdo ya cuántos tomos que compartíamos como hermanitos, ya que casi nadie podía darse el lujo de decir que lo tenía en su casa. Así pues, en la biblioteca de Artes y Letras transcurrió, entre el año 1995 y el 2000, buena parte de nuestra vida académica: leíamos, preparábamos seminarios, chismeábamos, se tejían romances y alguna que otra vez hacíamos cosas indebidas, como ponernos a mirar a hurtadillas –en una vitrina del fondo– viejas tesis amarillentas donde se encontraba lo mismo un estudio de 1953 sobre *Doña Bárbara* que uno de 1950 sobre *El Lazarillo de Tormes*.

También estaba el laboratorio de computación, no sólo área de trabajo sino punto de partida de tantas amistades y amores electrónicos; la galería Luis de Soto, con exposiciones temporales que regalaban una tarde de té o de traguitos, acompañada de muestras de arte con que refrescar la mirada y cultivar el alma; el teatro, poco utilizado entonces y hoy felizmente recuperado; el almacén, área de cambalache bibliográfico que daba la oportunidad de no tener que leerlo todo en la biblioteca. Y luego, casi al final de la carrera —junto con el querido estipendio— llegó la cafetería, que desde sus comienzos fue feíta pero útil: una ayuda para que nuestros estómagos resistieran el peso de tanta cultura. Sin embargo, el lugar de honor entre los espacios citados lo tenían los representantes de lo que podríamos llamar el cronotopo del ocio: los bancos y las barandas de los balcones. ¡Ay, si esos bancos y esas barandas hablaran se podrían llenar miles de páginas para todos los gustos! Hoy, todavía mis favoritas son las barandas. Cuando regreso a Artes y Letras lo primero que hago es tocarlas, mientras susurro: «he vuelto». Se ha convertido en una suerte de íntimo ritual que no consigo evitar: las barandas fueron testigos mudos de importantes eventos y conversaciones en mi vida a lo largo de nueve años (cinco recibiendo clases y cuatro impartiéndolas). Acodada en ellas: compartí, aprendí, enseñé, me divertí y, por supuesto, amé. Así que a los barandales de Artes y Letras mi más sentido homenaje, ahora y siempre.

En aquellos cinco años nos tocó la suerte de asistir a las clases de muy valiosos profesores, muchos de ellos, por diversas razones, ya no están en la facultad. Entre los ausentes cómo olvidar a Redonet, que nos dio el último semestre antes de partir; a Teresa Delgado; a Maggie Mateo, a Luisa Campuzano; a Denia García Ronda, a Cuqui Blanco, a Mercedes Pereira; a Lupe Ordaz; cómo olvidar a Evangelina Ortega y, por supuesto, a Amaury, nuestro Amaury, que nunca se cansó de cantarnos *specta momentum tibi crematur instrumentum*... A ellos, mi agradecimiento y cariño. De cada uno aprendí y guardo algo bueno. Por suerte, otros de mis antiguos profes aún están y da una alegría inmensa reencontrarlos por los pasillos: Mayerín, Baujín, Luis, Mayra, Rogelio... A todos, gracias.

Mi grupo era bueno, o al menos eso nos decían. Sin duda alguna los mejores momentos que pasamos juntos fueron las fiestas, que atenuaban la tensión estudiantil y que servían lo mismo para afianzar amistades y romances que para limar asperezas (que en casi todo grupo las hay). Quien más veces prestó su casa fue nuestro compañero Reinier. Nunca podré transitar la avenida 26 sin recordar tu bella casa, Rei. Cierto que de vez en cuando aparecía tu mamá dictando «la norma» y ahí nos componíamos un poco hasta parecer niños buenos, para acto seguido volver al desbarajuste inicial. En medio de tanto vacilón no sé si te dimos las gracias, seguro que sí, pero lo hago ahora por escrito porque a fin de cuentas, como nos enseñó Amaury: *verba volant, scripta manent*.

También nuestros profesores nos dieron fiestas inolvidables en sus casas o vinieron invitados a ellas. Así pudimos ver a Cuqui como estupenda anfitriona bailando un *rock and roll* y, a Baujín y a Astrid dando los primeros pasos de un romance que ya ha traído al mundo dos niños preciosos. Cómo olvidar a Ernesto Sierra, que no dudó en prestarnos una terraza increíble frente al mar –entre Casa de las Américas y la beca de F y 3ra– para hacer una fiesta que él compartió con nosotros hasta el final; o aquella otra de disfraces en casa del desaparecido Monchy Font, padre de Mytil, en que algunos de nuestros profesores acabaron disfrazándose: Mayerín vestida de uniforme escolar –de primaria, para más detalle– y Cuqui Blanco de guajiro, con sombrero de yarey y todo. Y siempre, en cada una de esas fiestas, de fondo, la música de *Habana Abierta* que nos ayudó a escribir el divino guión de cinco años que nos dieron mucho más que un cachito pa' vivir...

Vicente Jesús Figueroa

Marlen Domínguez

Lo vimos llegar a la Facultad hace relativamente pocos años, maduro ya en lo profesional, y de regreso de enriquecedoras experiencias: sus estudios de pregrado en Bucarest, su investigación de doctorado en Praga, la docencia universitaria en Oriente y finalmente en el Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona, cuando decidió regresar a su provincia natal.

De inmediato se pudo apreciar la solidez de sus conocimientos, y sus habilidades investigativas, que le acumularon tareas en su condición de Profesor Titular. El diseño de la fundamentación y las orientaciones de la disciplina Estudios Lingüísticos y de cada una de sus asignaturas para el Plan D, de manera científica y concatenada, que hizo no como quien cumple una formalidad y «corta y pega» lo que ya han hecho otros, sino con toda conciencia, podría ser un ejemplo.

Él lo era también en la disciplina, en el cumplimiento de sus tareas, en el rigor de su obra, en la preparación de sus clases, en la puntualidad. Aunque conversador, sobre todo de temas de la especialidad, entre los profesores siempre era un poco reservado, pero a ninguno negaba sus conocimientos y su ayuda, y a más de uno facilitó, sin que se los pidieran, materiales de que disponía en condición de primicia o exclusividad, algunos joyas raras, firmados por sus autores. Entre los alumnos se le veía en su elemento: siempre estaba rodeado de ellos, lo buscaban en el Departamento, los llevaba consigo a disfrutar de cursos y conferencias, y a muchos animó en un hermoso camino de investigación en que les sirvió de guía; los conducía a pensar por sí mismos, a trabajar duro, a trazarse metas a las que se llegaba con esfuerzo, y ellos iban contentos, con ese Jesús de predicador.

En sus muchos viajes de trabajo por Europa y América, que aprovechaba como pocos para hacerse de conocimientos y de libros, cultivó amistades duraderas que lo acicateaban a la polémica, a los temas espinosos, a la presentación de artículos conjuntos. En este sentido, es imprescindible decir que representó a la universidad nuestra con gran competencia y que no se sometió al dictado de ningún criterio –no lo impresionaban

nombres famosos ni nacionalidades, él era un igual– como no fuera el de la estricta verdad científica en la que creía, y que defendía con gran pasión.

Cuando convoqué a hacer un libro colectivo sobre el español en Cuba, entregó su trabajo entre los primeros, con seriedad y primores de edición, y disfrutaba luego buscando las críticas que se le hacían, y se reía con una sonrisa grande. Cuando organizó las Jornadas de Lingüística y Filología estuvo atento a los detalles y a las necesidades.

De todos modos creo que no llegamos a conocerlo bien, nosotros los profesores, porque alguna vez lo vi en el Pedagógico y allí estaba él más en familia, preparando meriendas, atento. Los alumnos sí, con esa transparencia en la mirada que da la juventud, o acaso porque él mismo les abrió las puertas, llegaron a él y lo vieron.

Sus clases disfrutadas, sus publicaciones excelentes, las investigaciones originales y útiles que dirigía y que están aún por terminar, lo mantendrán entre nosotros; por eso no puedo, ni quiero, mirar al último episodio de su vida. Querría, en cambio, saber aprovechar y transmitir a otros jóvenes, que no lo habrán conocido, las enseñanzas que nos dejó, en su vida y en su muerte.

Loisis Saínz Padrón

El portafolios sobre el hombro, un artículo que debe terminar porque desea publicarlo en alguna revista, varios alumnos que esperan porque, una vez más, el profesor prestará sus libros y facilitará los materiales que cada curso pasan a formar parte del tesoro bibliográfico de un nuevo y joven lingüista. Después, en la clase, todos ven cómo, de pie, frente al aula, inspira aire, abre la boca, da un paso hacia atrás y, con gestos pronunciados de teatro, sugiere preguntas: «¿Se imaginan qué pasaría? ¿Qué hacemos con lo que planteó Chomsky?»

Imaginémoslo así. También cuando reía a carcajadas por algo que acababa de pensar o cuando se emocionaba durante los seminarios y adelantaba lo que queríamos decir. Imaginémoslo de la manera en la que quedó grabado en nuestra memoria el profesor de Corrientes Lingüísticas Contemporáneas, Dialectología, Gramática Española, Semiótica o Lingüística Romance. Pero imaginémoslo de alguna forma para que su paso por los pasillos de nuestra facultad tenga la significación y el mérito que les suele restar a las acciones la repetición diaria y silenciosa.

Algunos podrán recordar que nunca faltaban en su mochila un pozuelo, una cuchara y un pomo para poder comer sin tener que subir las escaleras de la beca o para estar siempre en el cine y en el teatro; otros dicen con una sonrisa que le dio al comedor universitario la denominación de restaurante Floridita. No sé con cuántos habrá compartido las historias de su pasado. Por mi parte, recuerdo que una tarde, en lugar de trabajar en la computadora después que ya todos se habían ido, como hacíamos muchas veces, sacó de un sobre dos fotos de su época de estudiante universitario y sonrió al verse joven y vestido con un traje.

Cada persona que se va deja huellas; pero, como las superficies trabajadas fueron muy diferentes, las incisiones resultantes nunca son iguales. Posiblemente alguien lo hubiera presentado con otras palabras. En cualquier caso, creo que debemos aceptar juntos todos los retos y seguir el ejemplo del profesor, el lingüista, el investigador que fue. Solo si la preocupación por el conocimiento se convierte en investigación continua e incansable esmero, lograremos que se oiga una voz inquieta que pregunte, complete ideas, exija propuestas e invite a la investigación, una voz como la suya.

Con Cintio en la memoria

Amauri Gutiérrez Coto

Me piden unas breves notas acerca de mi fugaz relación con el poeta y ensayista Cintio Vitier, quien recientemente ha fallecido. Prefiero evocarlo como queda en mi memoria. Lo recuerdo cuando en iiiifue invitado por el Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona a hablar acerca de la visión martiana del encuentro y conquista de América por parte de los españoles. Esa fue la primera vez que lo escuché.

Muchos años después, Patricia Ramos y Osvaldo Cleger, dos grandes amigos, escriben un volumen sobre su crítica literaria del que una parte fue la tesis de Licenciatura en Letras de la primera autora. Esa fue otra oportunidad de contacto personal.

Antes, en la Biblioteca Nacional José Martí, conocí las anécdotas de Tomás Fernández Robaina, su compañero de corte durante la zafra del setenta, o las de Araceli García-Carranza, su jefa durante su etapa de bibliotecario, y Julio Domínguez, su amigo. Recuerdo hallar un manuscrito de una obra teatral del siglo iiiii y ver a Araceli acercarse a la mesa y mostrarme la nota manuscrita de Cintio sobre esa pieza. Recuerdo sus visitas a la Biblioteca, su evocación de esos años tan queridos.

Por aquel tiempo, escribía mi tesis sobre Octavio Paz y la implícita antropología del poeta en el *Arco y la Lira*. Mientras revisaba la bibliografía paciana en la Biblioteca Nacional José Martí, hallé, en el fondo general, un libro del Nobel mexicano con el sello de «Colección José Lezama Lima» y una dedicatoria fechada en la capital azteca dirigida a Cintio Vitier. Esa fue la primera vez que lo visité en su oficina del Centro de Estudios Martianos. Fue alrededor de iiiii . Esa vez charlamos sobre Octavio Paz y sus vínculos con la cultura cubana.

Pero, sin dudas, el momento de mayor cercanía fue alrededor del verano del iiiii y las vacaciones de navidades y año nuevo del iiiii . Durante esos meses –sobre todo julio y agosto– nos vimos repetidas veces en su oficina. El tema era su lectura de mis libros *Orígenes y el paradiso de la eticidad*, pronto publicado por la Editorial Caserón de la UNEAC en Santiago de Cuba, y *Orígenes o el infierno de la trascendecia*, ganador como proyecto del Premio Dador. Los comentarios de él fueron «interminables», al llegar la hora de almuerzo, miraba el reloj y me preguntaba: «vienes mañana». Yo cada mañana regresaba con una nueva lista de preguntas, unas más espinosas que otras. Él llegaba cargado de libros y documentos. Me leía una carta que Lezama le dirigió muy poco conocida u otra de Pavón enviada a Sidroc Ramos. Llegaba con un libro de Rimbaud en la mano vociferando: «mira lo que Fina descubrió, un poema sobre Jesucristo». Encendía un tabaco y Paula, su asistente de entonces, protestaba. Él le repostaba que solo así se podía leer poesía.

Los comentarios de Fina me llegaban epistolares. Se molestaba por cierta frase mía en los mecanuscritos. Yo le compraba unos dulces en el *Pain d' París* camino a la oficina y le llevaba a Cintio la respuesta para ella. A la noche, Fina me llamaba a la casa, me agradecía los dulces y charlábamos acerca de la lectura de las *Confesiones* o *De Trinitate* de San Agustín, de la Zambrano y de las ideas religiosas de Cintio conversadas en la mañana. Daba el disentimiento por resuelto, me anunciaba la epístola del día siguiente y yo me concentraba en preparar mi respuesta a los argumentos presentidos. Ella lo corregía: «si él lo hubiera pensado un poco, no te habría dicho eso». Lo recuerdo pueril en las mañanas, con algún libro de Fina o de él dedicado y a la hora de almuerzo su repetida invitación para el día siguiente.

La causa de estas recurrentes visitas fue una polémica que tuve con Antonio José Ponte en las páginas de la revista eclesiástica *Vitral* y una carta de Cintio hallada en la Biblioteca Nacional José Martí. Por ello, Cintio se apareció al día siguiente con la misiva de Lezama que provocó su respuesta. Después le solicitó a Araceli García-Carranza Basseti, gran amiga común, la digitalización de sus cartas dirigidas a Lezama. El resultado fue una compilación, que realicé, de la correspondencia intercambiada entre la familia Vitier –Cintio, Fina y Medardo– con el autor de *Paradiso*. Tan pronto estuvo lista, Cintio le pidió a Daniel, quien estaba entonces a cargo de la Editorial Letras Cubanas, que asistiera a una reunión en su oficina. Allí se tomó como acuerdo publicarla. Le llevé una copia de la misma a la Editorial y allí permaneció hasta el presente sin que sea publicada.

Nuestro posterior acercamiento fue provocado por su llamada telefónica para solidarizarse con la guerra entre el Líbano e Israel del iiiii en la cual quedaron atrapados mi hermana, mi cuñado y mi sobrina; por sus constantes comentarios de las noticias. Escuchaba horrorizado las anécdotas acerca de la guardia médica de mi cuñado en un hospital libanés del sur el día siguiente al alto al fuego.

En otras ocasiones al llegar a casa tenía recados suyos para invitarme a una presentación o a un conversatorio. Yo acudía displicente. No me gustaba agobiarlo, tenía siempre muchas personas a su alrededor; pero nunca faltaba el instante para el saludo y preguntarme por los proyectos encargados. Nunca faltó el comentario sobre mi poesía o la carta elogiosa de Fina. Me regaló su tiempo gratuitamente y sin reservas.

El otro proyecto en el cual me involucró fue la edición facsímil de la revista *Clavileño*. Ese volumen estará a disposición del lector cubano en la próxima Feria Internacional del Libro de La Habana bajo el sello de la Editorial Renacimiento de Sevilla. Lamentablemente, no pudo ver el resultado de tantas sesiones de trabajo. Me quedan sus cartas, sus conversaciones interminables, las lecturas compartidas, los libros dedicados, los disentimientos y las convergencias. Otros lo conocieron más y por un espacio de tiempo más prolongado; pero, en lo particular, siempre valoré mucho su tiempo y su atención. Su obra a favor de Cuba indudablemente ya resiste el tiempo, más allá de las posturas ideológicas, de las pasiones, de los resquemores, de los silencios, de los escándalos y de las sorpresas.

De cómo Ariadna quebró su hilo y otros relatos

«Creo que una isla, rodeada por el mar, es sobre todas las cosas un misterio y la posibilidad infinita de fabular...» Con estas palabras se descorrían las cortinas del Centro Cultural Bertolt Brecht para dar inicio al Trece Festival de Teatro de La Habana que tuvo lugar del 30 de octubre al 8 de noviembre de 2009. Con el fin de festejar los 50 años del género dentro de la Revolución, el evento acogió no sólo muestras nacionales e internacionales, sino que propició el diálogo y el intercambio entre artistas, críticos, dramaturgos, teatrólogos y el público en general.

Con el objetivo de lograr una buena reseña para la revista que recogiera y valorara, a forma de balance, uno de los acontecimientos más importantes en el ámbito de las tablas corrí a acreditarme al Consejo Nacional de la Artes Escénicas so pretexto de trabajar como edecán de un grupo de teatro. Después de algunos correos electrónicos estratégicos y unas cuantas ausencias a clases logré completar este panorama que hoy les ofrezco, de forma desenfadada, a todos aquellos que no pudieron vivirlo de manera tan intensa.

La amplia participación extranjera permitió conocer diversas tendencias y formas de hacer de grupos provenientes de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Ecuador, Eslovenia, Croacia, España, Estados Unidos, Francia, Congo-Brazzaville, Inglaterra, Dinamarca, Italia, México y Turquía. A estos exponentes se sumaron también las agrupaciones cubanas (casi una treintena) que completaron el panorama de las artes escénicas y permitieron contrastar el desarrollo de esta manifestación a lo ancho y largo del país.

Dentro de los espectáculos vale destacar la presencia de algunos que, ya sea por el tema en sí o por el modo en que era abordado, incitaron la afluencia masiva de público a todas sus funciones. Tal es el caso de *Una Comedia Bareback sobre el SIDA,* de los actores argentinos del teatro Payró (grupo que yo «edecaneaba»), que trataba de desestabilizar los paradigmas y estereotipos erigidos en torno a la enfermedad a partir de la ironía, la risa y el absurdo. Basada en un hecho que estremeció la opinión pública, el Colectivo Teatral Plancton, desde la información ofrecida por la prensa chilena, representó en la obra *El crimen del cura Tato* cómo una niña llamada Paula comienza a conocer el amor a través de su relación con el párroco del pueblo. También de Chile, pero de Teatro en el Blanco, se pudo apreciar (a mí no me crean que yo no pude ir pero todo el mundo lo decía) un excelente desempeño actoral en *Neva*, obra que –según *El perro huevero*, boletín oficial del evento– serviría para calibrar los espectáculos del próximo festival si a algún innovador se le ocurría la creación del «nevómetro». Para aquellos desconfiados que crean que exagero consulten la última página de la cuarta entrega de dicho boletín.

En el apartado de nuevas lecturas o propuestas diferentes de lo que el espectador cubano está adaptado a apreciar –y, por lo que pregunté, algunos públicos extranjeros también– se ubican las versiones de *Hamlet* y *Macbeth,* ofrecidas por los grupos Mini Theater and Novo Kazaliste, de Eslovenia y Croacia, y Boyokani Kyeseli Company, de Francia y Congo-Brazzaville. El primero realizaba un acercamiento a la pieza shakespaereana desde la violencia explorando nuevos límites teatrales, los cuales fueron quebrados definitivamente cuando uno de los actores se dislocó un hombro. Aunque la propuesta provocó el disgusto total en muchos y el deleite infinito en otros, no puede negarse que brindó la posibilidad de acceder a una manera otra de hacer teatro y puso sobre las tablas los instintos más oscuros y pedestres del ser humano. Vale destacar que muchos quedamos sorprendidos cuando el actor lesionado regresó con el brazo pegado al cuerpo con cinta adhesiva para continuar la función (nada de surrealismo, tal y como lo cuento). Boyokani Kyeseli Company, por su parte, recurrió a un clásico de la literatura occidental para aproximarse a la cultura africana y sus prácticas, intención no tan creíble cuando en la interpretación de una danza tradicional los actores perdieron el ritmo totalmente. (Esto no lo pregunten a muchos porque lo sabemos sólo los pocos espectadores que no nos levantamos en masa y esperamos un rato más, pero sin llegar al final.) Aunque ambas obras presentaban problemas con los subtítulos y se desarrollaban en tempos diferentes a los acostumbrados de este lado cálido del océano, se le agradece al comité seleccionador su inclusión en el programa del festival ya que garantizaron la diversidad.

En una línea menos agresiva pudimos apreciar obras cargadas de ternura como las ofrecidas por Infinite Stage de los Estados Unidos y Mia & Max de Inglaterra y Dinamarca. En *Winter under the table*, se desenvolvían diferentes conflictos humanos, desde la emigración a las relaciones interpersonales, cuyo detonante era la decisión de Florence de alquilar a un emigrante el espacio debajo de su escritorio. *Hungry Tigers*, de la segunda unión, consiguió sintetizar mediante canciones y pequeños movimientos corporales en escena (¡Qué viva Grotowski!) la esencia humana, desarrollada a partir del hambre como *leitmotiv*.

Para finalizar con el recuento del plano internacional debemos mencionar al teatro Estatal de Turquía que, con *Sacrifico*, brinda una historia occidentalizada para adentrarse en conflictos propios de su región. Utilizando elementos que nos remiten a la tragedia clásica griega (un coro de mujeres y una especie de Medea), la obra se acerca a la situación actual de su país donde el Código Civil prohíbe la poligamia mientras que las costumbres religiosas continúan aprobándola. Con un montaje efectista y grandilocuente, además de un buen programa casi catálogo, la pieza recrea cantos regionales y logra articular la presencia de más de treinta personas en escena, entre músicos y actores.

En el plano nacional debo señalar la puesta de clásicos como *Final de partida*, por Argos Teatro y *La muerte de un viajante* por la Compañía Hubert de Blanck, ambas estrenadas antes del evento en sus respectivas sedes. En el caso de la danza, género también representado en el festival, regresó *Malson* de DanzAbierta y *Cuba flamenca* de la Compañía Flamenca ECOS. Volvieron los espectáculos *Visiones de la cubanosofía*, por El Ciervo Encantado, de un agudo y muy disfrutado acento intelectual, producto de profundas y serias investigaciones sobre la génesis y desarrollo de la cultura e identidad cubana; *Escándalo en la Trapa*, por Mefisto Teatro, con un excelente diseño de vestuario (¿Conocen de la poética del reciclaje?); *Si vas a comer espera por Virgilio*, multipremiada obra de Pequeño Teatro de La Habana; *La visita de la vieja dama*, sabia adaptación a nuestro contexto cultural a partir del uso de excelentes boleros, realizada por Teatro Buendía; *Delirio Habanero* por Teatro de la Luna, homenaje a Benny Moré, Celia Cruz y al barman Varilla mediante desvaríos, vivencias, y recuerdos de tres borrachos refugiados en cualquier derrumbe de nuestra ciudad. Y qué decir de las obras tan aplaudidas y henchidas de público, policías mediante, *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, *¡Ay, mi amor!* y *Una historia de amor* de la compañía Teatro El Público.

Para evitar el habanocentrismo, muchas veces criticado en eventos de esta magnitud, compartieron escenarios colectivos teatrales como la Compañía Huracán Mágico de Las Tunas, el Teatro Escambray, el Estudio Teatral de Santa Clara y la Compañía Teatral Mejunje de Villa Clara, D´Morón Teatro de Ciego de Ávila, Teatro Papalote, Teatro de las Estaciones y El Mirón Cubano representando a Matanzas, el Estudio Teatral Macubá por Santiago de Cuba y finalmente el Teatro del Viento de Camagüey. Mientras que la presencia de la Compañía de teatro infantil La Colmenita y el grupo Gigantería, entre otros, «garantizó el entretenimiento y disfrute de los más pequeños» y los no tan pequeños acompañantes.

Dentro de los foros y conferencias se abordaron varios temas relacionados con el estado actual del teatro y su desarrollo en medio siglo dentro del proceso social revolucionario, asimismo se habló de diferentes estrategias comunicativas en la creación escénica para interactuar en las sociedades contemporáneas. Se analizó, además, el compromiso político desde las ópticas española y africana, la metamorfosis escenográfica desde los predios argentinos, la presencia de Stanislavski en nuestro teatro y la política editorial cubana en lo que a la manifestación respecta.

Como en una cita de esta magnitud es imperdonable no rendir honor a quienes han dedicado sus vidas a las tablas, el Instituto Superior de Arte le entregó el premio Honoris Causa al dramaturgo cubano Abelardo Estorino. A su vez este era homenajeado junto a la actriz Adria Santana por los veinte años de la creación y puesta en escena del monólogo *Las penas saben nadar*. También con la lectura de *El caballero de la mano de fuego* se celebraron los cien años de Javier Villafañe, conmemoración complementada por la conferencia «Cien retablos Villafañe: un maestro viaja a Cuba», ofrecida por el investigador y dramaturgo Norge Espinosa. Unidas a estos homenajes se realizaron otras actividades que también reconocían la labor de muchos artistas que ya no están entre nosotros, entre las que debo destacar la atractiva exposición de diseño escénico y de vestuario *Los 60*, en la galería Raúl Oliva del Centro Cultural Bertolt Brecht. Esta exhibición hizo un detallado recorrido y mostró la interdisciplinariedad de artistas reconocidos de la plástica y el grabado cubano como: René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Carmelo González, Antonia Eiriz, Raúl Martínez, Luis Martínez Pedro, Pedro de Oraá, etc., así como los excelentes muñecos de los hermanos Camejo (estudiantes de Historia del Arte corran a verla para que vean otras facetas de estos artistas no estudiadas en clase). En la segunda planta del teatro Mella, pero desde la fotografía, se recordó a Raquel Revueltas y el Teatro Estudio reconociendo «su legado imperecedero» (sé que suena gastado pero eso decía el cartel que recibía al público en la escalera). Junto a estas inauguraciones se sucedieron numerosas muestras de audiovisuales del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y proyecciones de versiones cinematográficas y materiales que recogían el proceso de montaje y creación de algunas obras (perdónenme que no haya más detalles, pero me era imposible asistir a todo).

Para facilitar la socialización entre los participantes del festival y los muchos interesados acreditados –que noche tras noche se aglutinaban frente a los cristales de la entrada del Brecht, esperando a veces horas por alguien que los dejara entrar–, se acondicionó el café de la institución que acogió un variado programa musical amenizado y dirigido por Renecito de la Cruz. Aunque como idea era un espacio

interesante, en la práctica no fue muy visitado por las compañías de teatro partícipes y se llenó fundamentalmente de estudiantes del ISA y algunos habaneros amantes del ausente movimiento nocturno de la cumpleañera ciudad.

No se puede concluir este balance sin felicitar a la redacción de *El perro huevero* que en sus cuatro entregas, con un tono jocoso, garantizó reseñas, críticas y recomendaciones sobre las obras y señaló las dificultades que iban apareciendo por el camino en la sección «El telón de Aquiles». Bien hecho, Norge, hacer correr a los estudiantes del ISA puede ser una sabia opción. Así como también a los organizadores del festival, entre ellos: Roberto el de producción que siempre me conseguía el transporte; Lasalla con sus cajitas felices, como las bautizaron los argentinos del Teatro Payró, aguantando las caras hambrientas de los que día tras día pasábamos por los jardines del Mella; a los muchachones de acreditación, que casi crean un catálogo de nombres y apellidos producto de su invención; al chofer que me dejó «botado» en el aeropuerto el día de la despedida de mi grupo; al colectivo de trabajadores del Centro Cultural Bertolt Brecht que se portó muy bien con el grupo de los argentinos donde cariñosamente también me incluyeron; al custodio de siete décadas que diariamente me paraba en la puerta del Consejo preguntándome a dónde iba aún cuando llevaba puesta la credencial; a los que hicieron el catálogo que les quedó lindo; en fin, a todos los que de una manera u otra hicieron posible este festival y a los que lo impidieron también, pues así tuvimos de quien reírnos.

Y como todo lo que comienza debe terminar llegó el momento de las despedidas: la proliferación de correos electrónicos anotados en papelitos, periódicos y programas; los recuentos de empujones, pisotones y malabares para entrar a las funciones; las peripecias para conseguir entradas para las obras de El Público; los enfrentamientos con la policía, tan delicada y culta, en la entrada de los teatros; el sabor *amargo pero dulce*, a lo Diana Fuentes, de que un evento como este se acabe –y quizás no tengamos una posibilidad de tal magnitud hasta dentro de unos cuantos años–, así como los romances que se iniciaron entre muchos de los participantes, aunque siempre quedan las promesas del regreso.

Sobre el regreso de una sombra difícil

Ariana Landaburo

Sea la memoria de una voz
el sonido de los boliches al caer,
golpeándonos, brillantes, redondos
o en semicírculos, como su
impaciencia de caer...
Reina María Rodríguez

Los regresos potencian una constante sublimación de los sujetos. Entre los homenajes y las ceremonias, las perspectivas de la visión se fragmentan y provocan un imaginario, algunas veces, unívoco. Si la Historia asevera tales construcciones, en La Habana transcurre un hecho poco frecuente. A propósito de la 31 edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, y tras el interés de Alfredo Guevara, en el Pabellón Cuba se inauguró Tina Modotti, muestra de fotografías que intenta escapar de los compartimientos estancos; pues se propone seducir al espectador a través de un viaje por la vida de la artista. La exposición implica no solo la mirada vertical que compromete su actitud con el espacio militante, sino que reúne otras presencias de Tina, donde se desmitifican las dimensiones épicas de la figura. Acaso lo más trascendente es prescindir de la falsa contradicción sujeto revolucionario/Sujeto.

Las primeras fotografías pertenecen a su período de actriz de películas silentes en Hollywood, tras su emigración hacia Estados Unidos a inicios del siglo XX. La muestra continúa con imágenes de Tina Modotti tomadas por Edward Weston, con quien trabajó durante algunos años como modelo y ayudante. Las fotografías son una suerte de originales retratos que subvierten la manida y fría actitud del retratado. Weston toma las fotografías mientras Tina recita, busca atrapar una expresión fugaz, un instante de vida. En los desnudos de la azotea, Weston captura en contrapicado su cuerpo tendido, Tina revela la carne viva y tersa, exhibe los contornos de su joven anatomía. El cuerpo deviene objeto estético, la artista perpetua el rizoma de lo sensual.

Poco tiempo después de su llegada a México abandona la estética formalista heredada de Weston, para asumir otra con presupuestos modernos; mas las pretensiones conceptuales se centran en significantes político-sociales. En su polémico Manifiesto sobre la fotografía pretende mostrar, con absoluta sencillez y desenfado, su visión sobre el arte del lente: «Mucho se ha discutido en estos últimos años sobre si la fotografía puede o no ser una obra de arte [...] Naturalmente las opiniones varían entre unos que sí aceptan la fotografía [...] y otros, los miopes, que siguen mirando a este siglo veinte con los ojos del siglo diez y ocho y que, por lo tanto, son incapaces de aceptar las manifestaciones de nuestra civilización mecánica».[1]

En la muestra se exhiben sus primeras fotografías, *Rosas* y *Alcatraces*, en las que se enfatiza la pureza de la composición y la autonomía de los valores expresivos propios; pero no se prescinde de la inicial visión poética sobre el objeto fotografiado.

Con el paso del tiempo se devela un viraje en su concepción de lo fotográfico. La imagen se convierte en un espacio de asistencia social. El testimonio deviene una consciente reproducción de la realidad. Tina Modotti sale a la calle con una vocación de reportera, registra la efervescencia revolucionaria y la vida a los márgenes de la afrancesada ciudad. La sucesión de hechos del momento posrevolucionario registrados por su lente, como lo muestra *Desfile de trabajadores* o *Mitin*, pretende comunicar las preocupaciones por un convulso proceso. Tina Modotti busca una simbología emblemática que sintetiza la alianza entre el trabajo obrero y campesino. Para cifrar su discurso, coloca elementos identitarios del ser mexicano, los elabora y acomoda según un estudio de la composición. En *Mazorca, mástil de una guitarra y una canana* logra representar una imagen nacional tras la superposición de componentes icónicos de la cultura mexicana. El ritmo de las cuerdas de la guitarra dispuestas en vertical, la irregular simetría de los granos de maíz y el ritmo horizontal de cada una de las balas, acentúa la plasticidad de las diagonales entrecruzadas. Los objetos en la fotografía adquieren un valor simbólico, un significado otro, se desnuda su esencia para luego adquirir una connotación ideológica. De esta forma supera uno de los postulados de la vanguardia mexicana, pues logra un lenguaje plástico nacional y renovador en comunión con el mensaje didáctico.

Su lente ilustró también las impresiones del proceso de modernización en la visualidad de México: los cables telegráficos, el andamiaje de las nuevas edificaciones, imágenes concebidas con un sentido del diseño al seguir un ordenamiento geométrico y sintético de los elementos compositivos.

La inserción en el círculo de intelectuales y artistas de la vanguardia mexicana le permite a Tina ser modelo en murales de Diego Rivera, junto a Frida Kalho. De ahí que sea la fotógrafa oficial de las imponentes obras de Rivera y Orozco. Las reproducciones, establecen un diálogo entre el lenguaje fotográfico y el pictórico. Los encuadres ofrecen una percepción distinta de los murales; pues incluyen fragmentos arquitectónicos y la documentación de la presencia del artista en el acto de conformación de la obra. El encuentro con los murales a través de la visión de la cámara supone un valioso testimonio del fenómeno muralista.

Las recurrentes imágenes de Julio Antonio Mella consuman la mirada hacia Tina Modotti. La visión no elude los actos sentimentales y descubre lo simbólico revolucionario en su conjunción con la belleza. Mella transita por la representación épica, su imagen de perfil compone lo hierático y lo serio; pero la inocencia, el carácter juvenil y el amante confluyen simultáneamente. De ahí la inserción de fotografías –de autor anónimo– de la época universitaria de Mella. Se intenta, pues, una posible aprehensión de la totalidad de los sujetos y la mirada de Tina Modotti compone, precisamente, ese velado matiz.

Tina Modotti fue una de esas mujeres que con una fuerza cíclica se suceden en la Historia, personalidades que trascienden el rasero común. Sus fotografías vinculadas formal y conceptualmente con el espíritu del momento, construyen un imaginario mexicano que se aleja de la vocación romántica promovida por los primeros viajeros en nuestro continente. Legitimó, además, la fotografía como una genuina expresión artística en la que convergen la plasticidad de la imagen y la preocupación humanista. De ahí la inevitable importancia del regreso hacia esta sombra difícil, pues es una mujer que elude las aparentes pre-determinaciones del tiempo.

1 Tina Modotti: *Manifiesto sobre la fotografía*, en *Tina Modotti* (Catálogo), La Habana, 2009.

Quiero volver a escribir, una obra que se llame...

$$ $$$$$$$$$$$$ $$ $$$$$$$$

Arkadina: *¡Ah! ¿Podrá haber algo más aburrido que este grato aburrimiento campestre? Todo es quietud, calor, ociosidad y filosofía. Se está muy bien con ustedes, amigos míos, es muy agradable escucharlos, pero... ¡estar en la habitación de un hotel estudiándose el papel de una obra, es mucho mejor!*
Chejov, La gaviota

No en vano el público aclamaba por más. Redescubrir la parábola poética de un *artista de la vida* resulta comprensible a pesar de las distancias epocales y geográficas. No hubo nunca un texto dramático, en esta primera década de siglo, que nos acercara tanto a las circunstancias históricas y sociales que condujeron a Anton Pavilovich Chejov a construir el armazón metafórico de su escritura. Y resulta llamativo que la obra de un dramaturgo latinoamericano ciña en mutuo compendio los temas chejovianos y el aparato articulador escénico de Stanislavski, poniéndolos a dialogar con nuestra identidad.

El grupo chileno Teatro en el Blanco se despidió de la Isla luego de haber presentado, en el i iii Festival de Teatro de La Habana, *Neva*

una pieza premiada por la crítica internacional y que fue apreciada por el ávido público que repletó la discreta salita Adolfo Llauradó. Los espectadores, sacudidos *in animos* por los parlamentos de la actriz de *La gaviota,* por la Olga inspiradora de *Las tres hermanas* y las citas recurrentes de *El jardín de los cerezos* («Oh, mi querido, mi dulce, mi bello jardín... mi vida, mi juventud, mi felicidad. ¡Adiós!... ¡Adiós!... Una última mirada a las paredes, las ventanas... Nuestra pobre madre adoraba caminar en esta habitación...»[1]), se estremecieron con la pérdida y el desarraigo de la Liubov Andreievna –no gratuitamente, corporizada ahora en el personaje de la actriz de treinta y seis años, viuda de Chejov.

Neva[2] se ubica en un momento especial de la acción: la antesala de la puesta, el preludio del *convivio,* la instancia de interiorización-fijación-vulnerabilidad que genera ese punto del ensayo-búsqueda en el actor. En un espacio escénico minimal interactúan tres sujetos: Masha, Aleko y Olga Knipper, los que observan, sienten, relatan, experimentan, interpretan, construyen ficciones que surgen del quehacer dramático y de la vida de Chejov –su reciente muerte, las relaciones con la hermana y la esposa–, así como de la asistencia a textos de otro sustrato genérico, como la bien recordada improvisación de Aleko sobre la pauta de un monólogo de Dostoiewski.[3] Asimismo, se advierten los referentes universales de la dirección escénica que patentaron Nemirovich-Danchenko y Konstantin Stanislavski. Mientras que se afirma y niega la dinámica de los mecanismos modélicos de la actuación, como la tan explorada memoria emotiva, la fe y sentido de la verdad y el método de las acciones físicas, el trío actoral transita metafóricamente de un espacio adentro-teatral a un afuera-social.

La propuesta de Guillermo Calderón[4] asimila la voluntad, que tuvo Chejov, de describir la fuerza caótica con que la burguesía ascendía y la intensifica con problemáticas que fustigan a la sociedad contemporánea: la pérdida de la identidad, la dudable razón de la existencia, las crudezas humanas, los límites entre el erotismo grotesco y la candidez cotidiana (categorías que felizmente se complementan como si se tratara de universales). A través del laberinto de excesos y limitaciones que recrean los personajes arquetípicos, podemos advertir los ojos acuciantes de un muy sensible joven de origen aristócrata que solo se preocupa por la profesionalidad de su ejecución histriónica: «¿Cómo no voy a actuar si no he sufrido lo suficiente?»,[5] o por oposición, la agitadora delegada de la conciencia anarquista, capaz de desplazar la indesplazable pasión de hacer teatro –según Olga– por el arte de hacer una revolución social:

> ¿Quieren hacer algo que sea de verdad? Salgan a la calle y vean la fuerza simple de la violencia política, el fin del régimen (...) ¿Para qué perder el tiempo haciendo esto? ¿Cómo puedes pararte sobre el escenario sabiendo que en la calle, en el mundo, hay gente muriendo?[6]

Ante estos se alza la conciliadora voz de la expatriada viuda que, manejando las contrastantes posiciones de Aleko y Masha, desborda sufridas vivencias: «Y no me sale este monólogo ni esta escena. Y me van a hacer pedazos en esta ciudad de San Petersburgo, en esta ciudad francesa».[7]

En otra extensión de la espectacularidad, quien asistió a la puesta agradece la síntesis del diseño escenográfico y la economía de medios. La saturación del vacío, la intensidad de la representación y el ahondamiento en las relaciones actor-espectador nos recuerdan los presupuestos del «teatro pobre»[8] de Grotowski. El proscenio afincado a una altura superior del público posibilitó que el espacio del espectáculo-ensayo se alzara para revelarnos la magnitud otra del teatro en el teatro. Resultó efectivo simplificar las luces a una lámpara, manejable por cada miembro en dependencia del matiz necesario. (La única manera en la que imagino a Aleko diciendo «estoy enamorado de Rusia» es con su rostro enfatizado por la luz, en esa inequívoca concurrencia sígnica entre visualidad y ejecución.)

¿Qué estrategia interpretativa se ha de seguir, entonces, para escenificar un libreto que desborde *teatralidad*? ¿Cómo los actores rebasan las crecientes interrogantes de un texto que juega, sin cesar, con diferentes planos narrativos? Me puedo responder: en *Neva* radica la *artisticidad* y su puesta sobrepasó cualquier expectativa. Sin quiebres, sin desmesuras, las actuaciones fluyeron: estuvieron avaladas por la profesionalidad de Trinidad González, Paula Zúñiga y Jorge Becker, quienes construyeron la representación desde la potencialidad histriónica, desde la observancia de la vida, desde la laboriosidad del taller. Ellos son el asidero y el eje estructurador de una *poética* que opta por el verismo interpretativo y la credibilidad escénica, tan afín a los criterios ideoestéticos de la propuesta de Guillermo Calderón.

El esquema dramatúrgico no escapó al desmontaje, la transgresión y la irreverencia de la contemporaneidad. Si bien es evidente el culto a la literatura del «mayor escritor desde el príncipe Tolstoi (...) El escritor que nos legó numerosas obras teatrales y cuentos que interpretan nuestra alma patriótica»,[9] la imagen de la figura de Chejov se extravía entre las ficciones y reaparece como máscara burlada y ridiculizada: tosiendo como bufón en el joven cuerpo de Aleko.

Los monólogos de voces femeninas como apertura y cierre no son injustificados. La alemana Olga –aunque sentada en trono de honor– inicia la puesta de la forma más apesadumbrada, sin rehuir su postura ante la vida: «Lo más importante (...) es el teatro y actuar».[10] Y el discurso final que tributa a los viles acontecimientos de febrero de 1905, le corresponde a la *pobre, pero limpia* Masha, la mujer con aspecto de obrero y el hedor anhelante de hombre:

> Sí, Olga. Se murió tu marido y quieres revivir su muerte porque no puedes actuar. ¿A quién le importa? Afuera hay un domingo sangriento, la gente se está muriendo de hambre en la calle y tú quieres hacer una obra de teatro (...) va a ver una revolución. ¿Y quién es tan imbécil de encerrarse en una sala de teatro para sufrir por amor y por la muerte? Me da vergüenza ser actriz.[11]

La recomposición y el «remiendo» fabular de viejas construcciones culturales, junto al resquebrajamiento del imaginario estético universal, prolonga el curso infrenable de la práctica teatral que distingue a este colectivo. Su teatro es un acto vivencial que nace en la dramaturgia, cobra fibra en los organismos de los actores y termina su marcha ante otros hombres. Esa marcha, esa descarga de emociones contenidas, esa revelación sensitiva la tuve con *Neva,* como quizás no la hubiera experimentado el propio Chejov al idear una nueva tragedia, una obra que apuesto se llamaría...

1 Guillermo Calderón, «Neva», *Antología de teatro chileno contemporáneo* (selecc. de María de la Luz Hurtado y Vivian Martínez Tabares), La Habana, Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2008, p. 91. Esta cita, como otras de la obra, no es textual sino que está ficcionalizada por el autor, en juego con el paradigma.
2 Premio Círculo de Críticos de Arte: Mejor obra 2006.
3 Guillermo Calderón, ob. cit., p. 100.
4 Dramaturgo y director teatral de la compañía Teatro en el Blanco. Profesor en diversas universidades de Chile.
5 Ídem, p. 124.
6 Ídem, p. 126-7.
7 Ídem, p. 93.
8 Jerzy Grotowski, «El espectáculo se construye sobre el principio de una

¿Dónde está la princesa?, o la búsqueda de una quimera

SSS SSSSSSSSS

...decirles a los niños lo que deben saber para ser de veras hombres.
José Martí, La Edad de Oro

Allí, en el dorso de su mano derecha, había aparecido una de las manchas que ya conocía.
SSSSS SSSSSSS SSSSS,
¿Dónde está la Princesa?

Durante mucho tiempo han sido considerados temas tabúes, en la literatura creada para niños y jóvenes, tópicos como el sexo, la muerte, las enfermedades, el hambre, el dolor y otras miserias que empequeñecen al ser humano. Qué se puede decir y qué no se debe son eternas interrogantes a las que se enfrentan los escritores de ficciones infantojuveniles.

Durante el primer Forum sobre Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), Mirta Aguirre, en su ponencia «Verdad y fantasía en la literatura para niños»,[1] se cuestiona si

> hemos de temer hablarles de la tristeza, de la sangre o de la muerte. O debemos los adultos, actuando como intermediarios inteligentes, afrontar todo eso, explicar todo eso y aprovechar todo eso de manera tal que lo literario pueda ser utilizado como puente para que la dura, implacable verdad histórica pueda ser asimilada por la inteligencia y la sensibilidad de los hombres del mañana.[2]

Como bien supo apreciar Mirta Aguirre, la vida no es solo ternura y belleza, eventos desagradables también se encuentran presentes en la misma. Por tanto, la avezada intelectual subraya que ese costado feo no debe ser disimulado ni escondido, menos a quienes se tendrán que enfrentar con ellos algún día. Verdad y fantasía constituyen así un binomio imprescindible para la LIJ; la cual, a su vez, ejerce gran influencia en la formación de los niños y jóvenes, en tanto gestora de valores éticos. Por esta razón, Consuelo Portu y Mariela Landa[3] valoran cómo la cuestión no es solo qué se le dice a este tipo de receptor, sino cómo se debe decir.

Nuestros contemporáneos lectores infantojuveniles no son los mismos que los de épocas anteriores. El televisor, el video o iii, la computadora, los juegos virtuales, el celular, entre otros sortilegios, intervienen diariamente en sus vidas. Los filmes les muestran que existe el sexo, la violencia y la muerte; mientras que propagandas audiovisuales, periódicos, revistas y otros materiales en formato impreso les hablan de los efectos dañinos de las drogas o la importancia de la protección sexual. Por tanto, los escritores deben preguntarse también qué contenido deben expresar sus creaciones para un receptor diferente, pero que no pierde lo esencial de su edad.

¿Dónde está la princesa?, propuesta literaria del escritor de Santa Clara Luis Cabrera Delgado, viene a engrosar felizmente el *corpus* de la LIJ cubana. Como parte indudable de las transformaciones realizadas a partir de la década de los ii del pasado siglo, Cabrera Delgado no escribe para un determinado sector etéreo, sino que la lectura de esta noveleta le abre sus bienaventuradas puertas a toda clase de receptor. Obras anteriores de este escritor, como *Pedrín* (niño protagonista con una discapacidad física, publicada en iiii), *Mayito* (obra de teatro premio Ismaelillo en iiii, y publicada en iiii, trata de un adolescente inadaptado a la beca), *Ito* (de iiii, donde se trabaja la identidad homosexual de un niño) o *El aparecido de la mata de mango* (de iiii, trata de un niño retrasado mental), trazan ya una poética que dirige su mirada creativa hacia ese Otro, incómodo, diferente y no siempre bien visto dentro de los códigos éticos-morales que rigen cualquier sociedad. *¿Dónde está la princesa?* no escapa de este escrutinio crítico social que desarrolla eficazmente Cabrera

Delgado, para desmitificar ante los ojos de cualquier lector potencial diferentes tópicos tabúes.

Las interrelaciones entre enfermedad y literatura no han estado ausentes en la historia de las letras. La enfermedad y las situaciones que esta da lugar aparecen también con frecuencia en las obras literarias, aunque tratadas de modo muy diverso. Obras como *Edipo rey* de Sófocles, *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe, el relato de Edgar Allan Poe «La máscara de la muerte roja», *Muerte en Venecia* o *La montaña mágica* de Thomas Mann, *Mujer de rojo* de Miguel Delibes, entre otras muchísimas más, nos hablan de cómo diferentes epidemias han azotado a la literatura con la misma mordacidad que a la realidad. Y el proceso de nuestras letras nacionales no es ajeno a este contexto. *El cólera en la Habana* de Ramón de Palma, la anécdota del niño de doce años Lino Figueredo, en «El Presidio Político en Cuba» de José Martí, «El camino de Santiago» de Alejo Carpentier o más reciente aun, la colección de cuentos de Miguel Ángel Fraga *No dejes escapar la ira*, entre otros tantos, evidencian una larga tradición que habla del empleo de diversas enfermedades como modos de conflicto o como desencadenantes de la acción narrativa misma.

¿Dónde está la princesa? se inscribe, entonces, en el marco de este discurso hipocondríaco literario. El niño Germancito, protagonista de la noveleta en cuestión, se enfrenta no solo ante grandes enigmas de la Humanidad, como qué significa la muerte o qué hay después de ella, sino que además afronta la temida y lacerante dolencia de nuestros tiempos: el SIDA. Esta pandemia, asociada fuertemente con la muerte, lleva consigo un marcado estigma devenido en castigo, culpa y vergüenza. Susan Sontag, en *La Enfermedad y sus Metáforas*,[4] valora cómo el VIH/SIDA también ha despertado una serie de metáforas en diversas manifestaciones (prensa, cine, entre otras), creaciones derivadas del terror a contraer (además de por vía sexual) la infección.

Narraciones cubanas como «Ejercicios de la imaginación» de Alejandro Camacho, «Huitzel y Quetzal», de Alexis D. Pimienta, «Una nueva estación», de Karla Suárez, «Apoptosis» de Raúl Aguiar, *Dolly y otros cuentos africanos* de Laidi Fernández de Juan o «La piel de Inessa» de Ronaldo Menéndez, por solo citar algunos ejemplos, revalidan este discurso metafórico. *¿Dónde está la princesa?* se enmarca dentro de estos modos literarios, pero con la novedad de que el protagonista infestado es un niño, amén de ser considerada por la crítica especializada como una obra perteneciente a la LIJ. De esta manera, su autor subvierte todo tipo de norma y muestra la dura realidad de estar infestado a partir de recursos como la fantasía y el humor.

Sin trivializar o restarle seriedad a un tema tan trascendente como el del VIH/SIDA, Cabrera Delgado construye toda una galería de personajes atípicos en la LIJ cubana: la Princesa (seudónimo con el que es conocida la mamá de Germancito), había sido cantante de un grupo de rock; Bamboleo, homosexual y frustrado con el sueño de ser bailarín de ballet; Le Mond, quien había llevado una «mala vida»;[5] Medellín, un drogadicto exbaterista de la misma banda de rock que la Princesa y exconvicto; Melao, padre del niño, quien busca a diario diferentes muchachas «para pasar la noche»[6] y Vidatriste, mujer de muchos amores nacionales y extranjeros. Todos ellos están infestados y mueren de SIDA (excepto Melao, quien al final de la obra se encuentra ya en la etapa terminal de la enfermedad), y reproducen una de las tantas metáforas asociadas con esta pandemia: pertenecen a espacios considerados socialmente como marginales (rockeros, drogadictos, homosexuales, promiscuos).

La muerte de cada uno de estos amigos de la Princesa y Melao abre paso a la fantasía. A partir de un guiño dantesco van a acompañar a Germancito hacia el mundo de ultratumba en busca de su mamá. Este espacio, solo habitable por los muertos, (y en los que paradójicamente, por su edad, entra un niño-mortal) es presentado a través del humor. Ómnibus de recorrido turístico, agentes de la policía secreta, empleo de Internet, cafetines de mala muerte, espíritus de la peor calaña que toman cerveza, fuman y juegan a los dados, prostíbulos, sobornos, partidos, movimientos como el de los neonazis, prisiones, juicios, psicólogos, certificados de defunción como identificaciones, entre muchísimos otros elementos, diseñan una geografía entendida como continuidad de la vida terrenal:

> —Siento defraudarte hermanita –y levantó la diestra dispuesto a bendecir para continuar–, y no te ofendas con lo que voy a decirte, pero dudo mucho que la susodicha santa te reciba. Búscate un santo venido a menos, pero con influencias en alguna alta esfera –cambió de tono y explicó–: Santa Teresita pertenece al más rancio círculo de la corte celestial.[7]

El humor se abre camino de manera eficaz e inteligente, en tanto le quita a la escritura todo vestigio de tragedia y didactismo. De esta manera, Cabrera Delgado desmitifica al VIH/SIDA y con él a la muerte, los despoja de significados como el de patéticos o dolorosos, sin perder nunca la seriedad que, indudablemente, los tópicos representan. Así, el humorismo que atraviesa y caracteriza a *¿Dónde está la princesa?*, devela, a través del empleo de la ironía y de un mordaz sarcasmo, la realidad más dolorosa del hombre:

> —¡SIDA! –exclamó alarmado, y llamó inmediatamente al Arcángel Jefe de aquella sección.
> —Mira –le dijo confidencialmente– si habiendo llegado hasta aquí, le negamos el visto bueno, tú sabes los informes que debemos hacer y el papeleo a llenar, así que... –dejó inconclusa la frase para él mismo poner un nuevo y último cuño en el expediente–. Entrégale la boleta. De todas maneras tienen que pasar por el Tribunal de la Inquisición y por el Comité de Santos.[8]

Por su parte, se hace evidente la Ley del Contrapasso manifiesta en *La Divina Comedia*. La interrelación entre pecado en vida y castigo después de la muerte se exhibe en la noveleta: «Como desde la Tierra violaron la ley que no permite el trato entre vivos y muertos, estaban condenados a no alcanzar nunca el reino de la Luz».[9]

Resulta importante además el empleo de la Ley de Contrapasso, en tanto funciona como exponente a su vez de una de las más recurrentes metáforas sobre el SIDA. El carácter contagioso por transmisión sexual de esta enfermedad, conlleva un juicio severo (lo que Susan Sontang denomina la consideración de exceso o perversión sexual) y un sentimiento por ende bien marcado de culpabilidad; porque es responsabilidad individual y no colectiva contraer la pandemia: «uno mismo se lo ha buscado». Así, no faltan en *¿Dónde está la princesa?* opiniones *a priori* que consideran a los enfermos con VIH/SIDA como responsables sin perdón de su situación, como individuos exentos de buenas cualidades: «(Germancito):[10] —¿Las personas que mueren de SIDA no pueden entrar en el Paraíso? –Es muy difícil– le respondió este (el Arcángel Jefe). Casi todos van para el Infierno».[11] El sentido de culpabilidad genera no solo sentimientos de vergüenza, sino también la cualidad de secreto, de silenciamiento, en ocasiones por parte del paciente, en general por el resto de la sociedad. Cuando leemos *¿Dónde está la princesa?*, notamos inicialmente la omisión del nombre de la enfermedad. Alusiones como virus, o «la situación» de la pareja dejan entrever la existencia de la pandemia. Incluso, en ocasiones se reproduce la metáfora militar, que entiende al SIDA como ese enemigo externo que invade nuestro organismo, y emplea todo el arsenal lingüístico propio del arte de la guerra: «Estaban infestados por un virus que minaba sus defensas y acabaría con sus vidas».[12] Sin embargo, ya avanzada la lectura, el narrador declara explícitamente el nombre tan temido: «Un año después moría con SIDA».[13]

Otras de las metáforas empleadas con eficacia es el terror que impera en la sociedad, pues esta última también entiende al SIDA como un invasor asesino de la colectividad. Cabrera Delgado explota esta creación del significado, sobre todo para subrayar la intolerancia y el sentido de repulsión con el cual son vistos los infestados-enemigos. Las supersticiones conllevan al aislamiento del enfermo, a la reclusión de los mismos en un espacio controlado. En otras palabras, el SIDA como metáfora de la contaminación y la degradación. De ahí el peligro. Germancito no puede ir a la escuela, y vive sentenciado no por estar infestado, sino porque «No queremos que nuestros hijos se puedan contagiar».[14] Hasta en el mundo de ultratumba le tienen pavor a estos enfermos: «—¿Solo encontrar a la Princesa? –exclamó asustada la matrona poniéndose de pie, mientras se sacudía los brazos como si quisiera desprenderse de algo dañino y doloroso. Todos los espíritus que observaban la escena comenzaron a caminar hacia atrás queriéndose alejar del sitio».[15]

Otra de las metáforas empleadas recurrentemente en el discurso sobre el VIH/SIDA es la que lo identifica como destrucción orgánica que, paulatinamente, lleva a la muerte. Ahí están en la noveleta las manchas que vaticinan el deterioro orgánico por etapas. En este caso, preludian la proximidad del fallecimiento. No obstante, Cabrera Delgado de manera reiterada hace alternar la cara de tánatos con el rostro de eros. La dicotomía entre muerte y amor desaparece, para convertirse en un solo elemento. Huir de la realidad no implica que Germancito quiera salir de la misma en pos de escapar de lo tremebundo de su existencia, sino que sus repetidos peregrinajes hacia la muerte representan la búsqueda de su mamá, la búsqueda del amor. Al final de la noveleta, al mirarse las manos, el niño se siente plenamente feliz: ha descubierto las manchas mortíferas. No le teme a la muerte, sino que la desea para estar con su mamá. De esta forma, Cabrera Delgado despoja al VIH/ SIDA de toda su significación peyorativa, y le permite al lector un nuevo acercamiento a la enfermedad. Y es aquí donde radica la universalidad de *¿Dónde está la Princesa?*, y lo que la convierte en una pieza única dentro de nuestra LIJ: la reproducción de las metáforas generadas alrededor de la pandemia del siglo ii implica, además, la resemantización de nuevos significados. No se limita a mostrar el aislamiento forzoso de los infestados, la intolerancia, la paranoia de la sociedad ante el enfermo, quien es considerado como ese enemigo que si penetra en nuestras fronteras nos contamina y degrada como seres humanos. Muy al contrario, Luis Cabrera Delgado le enseña al lector, sin emitir nunca de manera explícita juicios éticos o morales, la significación de la tolerancia, de aceptar lo diferente. Así, a través de los diversos personajes y, en especial, mediante Germancito, nos acercamos a un universo que propone, como lectura principal, la importancia de los valores humanos.

En *¿Dónde está la princesa?* se mezcla equilibradamente la realidad y la fantasía, para transmitirnos todo lo admirable y verdadero que podemos hallar en el ser humano. Lectura compleja que no impide la decodificación de sus significados, menciona asimismo a Teresa de Calcuta, los atentados al presidente Kennedy y a John Lennon, la llegada del hombre a la Luna, la existencia de una guerra en Viet Nam, la desaparición del *apartheid* en Sudáfrica, la visita del Papa a Cuba, la clonación de la oveja Dolly, entre otras referencias.

Una vez más, su autor nos ratifica la idea de la dualidad entre lo bueno y lo malo como elementos que pertenecen a la vida por igual, amén de reclamar un lector activo. De esta manera, la noveleta cumple esa función tan alta de la literatura: (in)forma, sensibiliza nuestro mundo interior. A través de la sabia alternancia entre lo real y lo imaginario, Cabrera Delgado desplaza viejos mitos en la LIJ por uno nuevo: el del VIH/SIDA. Sin emplear nunca un lenguaje ñoño o diminutivos innecesarios, ratifica que los niños o jóvenes contemporáneos, y de cualquier lugar, no pueden vivir al margen de la realidad, ni de la existencia de la muerte.

¿Dónde está la princesa? ofrece la oportunidad a cualquier lector, sin importar su edad, de encontrar respuestas a inquietudes y desvelos. Responde, por tanto, a las nuevas necesidades de los niños y jóvenes universales; pues muestra un de-

rrotero lleno de amor, comprensión y tolerancia. Baste con observar la repercusión que ha tenido la noveleta no solo dentro del campo literario, sino fuera del mismo: el proyecto *Cultura y Prevención* y la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena convocan al concurso «Buscando la Princesa», donde participan adolescentes y jóvenes comprendidos en las edades de ii a ii años. Los mismos deben redactar, en una cuartilla con no menos de tres párrafos, qué significado ha tenido la lectura de esta obra literaria en ellos.

Gracias entonces, Luis Cabrera Delgado, por enseñarnos a todos la importancia de buscar el amor y, además, de respetar y valorar siempre a ese otro con el que, indudablemente, convivimos.

1 Cfr. Mirta Aguirre, «Verdad y fantasía en la literatura para niños», *Acerca de la literatura infantil. Selección de lecturas*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 2002, p. 7-14.
2 Ibídem, p. 9.
3 Cfr. Consuelo Portu y Mariela Landa, «Formación y desarrollo de los valores éticos en el niño y en el adolescente a través de la literatura. La literatura infantil y juvenil como creadora de valores estéticos en el niño y el adolescente.», *Acerca de la literatura infantil. Selección de lecturas*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 2002, pp. 15-20.
4 Cfr. Susan Sontag, *La Enfermedad y sus Metáforas*, en <http://www.todotegusta.com/2009/04/descarga-directa-libros-completos>.
5 Luis Cabrera Delgado, *¿Dónde está la Princesa?*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2005, p. 35.
6 Ibídem, p. 65.
7 Ibídem, p. 101.
8 Ibídem, p. 96.
9 Ibídem, p. 73.
10 Los subrayados son de la autora.
11 Luis Cabrera Delgado, ob.cit., p. 96.
12 Ibídem, p. 66-67.
13 Ibídem, p. 90.
14 Ibídem, p. 86.
15 Ibídem, p. 74.

El umbral de los contrastes y Jámilton: the nineteen stripes brand

Eloy

El mejor pedaço que ha en el omne
es el coraçón;
esse mismo es el peor.
Don Juan Manuel,
Infante de Castilla.

¿Cómo empiezo? ¿Por dónde empiezo? ¿En qué forma digo lo que entiendo sobre algo que ya no me pertenece, y si así es, acaso lo podré entender? Ya no me pertenece, pensaba, cuando me dijeron sobre *Cuentos del buen y mal amor* de Nelson Simón y *Peligrosos prados verdes con vaquitas blanquinegras* de Rubén Rodríguez González.[1] Al principio fue la duda, luego vino la extraña certidumbre de la cientificidad, pues leía por esos días a Slawinski, Fokkema, Álvarez, Eagleton, Angenot, Culler, Markiewicz, Hamon. Tenía, innegablemente, ideas como lo inatrapable de un criterio infalible y sobrio en materia de crítica literaria. Y sentencias como: «¿Puede acaso la teoría producir un conocimiento del objeto literario?»,[2] «la acción crítica, al crear nuevas situaciones sociales en el sistema autor-obra-lector, influye de manera formadora en ese sistema elemental de la vida literaria. Favorece la comprensión entre el escritor y el público, pero provoca también situaciones de conflicto».[3] Por otra parte, surgían los postulados del autor de la reseña: según la correspondencia de la obra con respecto a las supuestas necesidades de los receptores, según una determinada convención literaria, según una temática. Las lecturas, desde la distancia apropiada para no interferirlo, terminaban por configurar mi objeto. Con el raro placer de mis certezas literarias me dediqué a examinar los textos, y resulta que terminé como quien quiere encontrar al leer. La escarcha me advirtió de lo sensible y pensé en la complejidad de la comunicación bajo distintos signos.

EL UMBRAL DE LOS CONTRASTES

Los motivos, que calificó de sutiles, como la lluvia, la ventana, el parque, los encuentros, los deseos y los espacios de reflexión y de autoobservación, garantizan una marca del estilo y la construcción de los relatos de *Cuentos del buen y mal amor.* Sus influencias configuran el efecto psicológico, con visos dramáticos, para suscitar el marco social marginado, marginante o crudo (o todos a la vez). La institución literaria infantil del lente cristalino y los finales felices[4] se desmitifica.

La materialización de la antonimia entre buen amor/mal amor se da por contrastes que van desde lo más imaginable y físico hasta la hondura del sentimiento velado por la introspección de los héroes marginales (así como sus marcos sociales), los que recorren las historias como entidades comunes. Y digo marginales, y lo son en la medida en que se alejan de los epicentros temáticos de lo normal y de lo común. Quedan al margen de la colectividad y resaltan por su individualidad. Me pregunto: ¿Qué héroe de la literatura ha sido del montón? Incluso en los casos en que se persiguen valores totales, colectivos y comunes. Incluso en los símbolos y las alegorías, por el solo hecho de recibir sobre sí, el héroe, toda la grandeza de la narración en la que cada letra lo tributa directa o indirectamente, resalta y llena una singularidad. Entonces sugiero que se entienda *lo marginal* con el sentido de alguien que vive o actúa de modo voluntario o forzoso, fuera de las normas sociales comúnmente admitidas. Apelo incluso a la noción peyorativa que sobre el concepto se asume en la modernidad (estoy seguro de haber oído: «Si no encajas, te encajan»). Desde este punto de vista podría entenderse lo aberrante de conductas llevadas por la pasión, que les hacen perderse en la memoria y la crítica solapada autodirigida, a las *dramatis ludi personae* de Nelson Simón. Y temas como la muerte de Pietro, la contradicción de Verónica, la tristeza de Penélope, la resignación de Ana, la homosexualidad de Ale y la necesidad de María Carla, tienen el sitio que buscan. Tienen su sitio en la cortesía *cuasi* caballeresca de un niño de pelo color zanahoria que muere con el orgullo de haber conseguido la «flor de las alturas»,[5] en la imaginación prolija de una niña que llora mientras desea al menos una «nube-padre»,[6] en la fidelidad absurda de una dama que mirando al mar invita a la locura, en el conocimiento indeseable y la sensibilidad de una niña que ve una «pared de ladrillos que divide una casa en dos»,[7] en la aceptación integracionista de Marcelo, y la alegría omitida de Ale, prueba fehaciente de que «también existen caballos rosados»[8], en el triunfo final inconsciente de María Carla.

El contraste no fuera tal contraste solo en las determinaciones de «blanco» o «negro». La antonimia no fuera tal con una unívoca presencia. La dicotomía perdería su *agón* si «significante» bastase, o «significado» valiere por sí solo. Para que algo se aprecie se requiere lo contrario.

JÁMILTON: THE NINETEEN STRIPES BRAND

Marca (Del b. lat. *marca,* y este del germ. **mark*, territorio fronterizo; cf. nórd. *mark*, a. al. ant. *marka*). f: Señal hecha en una persona, animal o cosa, para distinguirla de otra, o denotar calidad o pertenencia. || *2. Ling.* Rasgo distintivo que posee una unidad lingüística y por el que se opone a otra u otras del mismo tipo. || **3.** *Ling.* En lexicografía, indicador, a menudo abreviado, que informa sobre particularidades del vocablo definido y las .circunstancias de su uso || **~ de fábrica.** f. Distintivo o señal que el fabricante pone a los productos de su industria, y cuyo uso le pertenece exclusivamente. || **~registrada.** f. **marca** de fábrica o de comercio que, inscrita en el registro competente, goza de protección legal.[9]

Para cuando había terminado con «Formulario para vecinos impacientes»,[10] ya tenía un montón de notas que, desde el comienzo, preludiaban sobre la facilidad de comunicación que había en *Peligrosos prados verdes con vaquitas blanquinegras*. Todo fue culpa de Leidi, por no me dejarme leer tranquilo. Me sorprendía cada nueva vez que respondí las preguntas presentadas de excelsa manera a la indescriptible hada llamada a *ensartar* cada historia con hilos mágicos y perspicaz aguja. «El llenado del formulario –me dije, al terminar los diecinueve cuentos– era imprescindible y absolutamente necesario». A la vez que brindaba el perfil psicológico (que se completaría en lo sucesivo) Rubén Rodríguez, mediante la narración en primera persona, remitía, desde una necesidad por la reescritura (ineludible para crear todo de nuevo) al pragmatismo individualista. Cuando re-descubre, desde el escepticismo, la literatura canónica, expone su falta de credibilidad, construye a través de lo imaginario otros matices que nos presentan, con-toda-intención, a la imperfecta Leidi. El mecanismo transita por el camino de la terrenalidad a su fin último en tres etapas: ficción negada, ficción propuesta y ficción encontrada:

En el mundo mágico hay un puesto de guardia, donde vela día y noche alguna criatura capaz de conceder deseos. Si cuando pides uno, este se cumple, es porque te ha tocado un genio o un hada buena; pero si, por el contrario, quien escucha tu petición es un duende o uno de esos terribles demonios hindúes llamados *rachassas*, siempre se las arreglan para jugarte una mala pasada. A la pobre reina del cuento le trastocaron su petición y la niña le nació roja, con el pelo blanco y los labios negros como la madera. Y en lugar de Blancanieve le pusieron Rojasangre. [11]

Es, en esta última etapa (aclaro que no hay escisión de ellas y son distinguibles solo dentro de la lógica completada en la unidad interna y externa), que se articula ya por sí solo, con sólidos pilares el mundo otro, el mundo de lo onírico. La modernidad y las referencias temporales, variantes combinatorias todas con un sello propio, representan *una transnacional de la industria de la imaginación,* todas contienen la etiqueta Jámilton. La marca va más allá. Define a los personajes (que aparecen y desaparecen con la única justificación de lo maravilloso) en la fragmentación de los estados de ánimos, a las variantes en el uso de los objetos e incluso a las referencias intertextuales e interculturales.[12] Es un mecanismo que ofrece los modos en que se puede manifestar algo de lo más general a lo más específico. Hay tantos Jámiltons, como Jámiltons sean posibles.

Cada detalle de la modernidad, circunstancialmente grotesca, impertinente e hiperbolizada, tanto en lo ridículo como en lo válido (sugiero «La Casa Bruta»[13]) existe en función de *lo verdaderamente importante,* algo así como *lo real maravilloso.* La fuerza de Leidi, la abuela Cachita, Yúnior y la niña de Leidi, reside en su pureza imperfecta. Esta se descubre cuando a Leidi le gustan los pájaros «hasta por sus jaulas» y ser invitada a «comer y beber, dormir y despertar, al cine y a la discoteca».

No la puedo juzgar, no la puedo adjetivar solo porque sufre de gula, porque miente piadosamente, finge, pretende y se recrea en los placeres, porque acude a una catequización de la mundanalidad. Con cada experiencia se revela en una pluralidad de formas extrañas en su relación, y definibles solo por el conjunto. La libertad con que se trata la psicología de los tipos mágicos, esa que los hace dinámicos, los totaliza, es inexistente y viva en la ficción encontrada. Si la paradoja lo permite podría llamarlos: mágico-reales: «Yo siempre he querido tener un sueño moderno, que tenga control remoto,

malla contra pesadillas, sonido estéreo y tercera dimensión. Y un paquete completo de sueños instantáneos, cortesía del fabricante».[14]

Y mientras veo a las hadas circundar una pared que se divide en la que hay pintado un Caballo Rosado Jámilton, mientras la tarde trae la lluvia que asoma a la ventana en forma de recuerdos y deseos de nubes, terminé en el reconocimiento. Hablé por la duda y la certeza. Pero nunca lo debería haber hecho. Prefiero esperar a que me lo diga un niño.

1Ambos distinguidos con el Premio La Edad de Oro 2007.
2Federico Álvarez, «Crisis de crecimiento en la teoría de la literatura», Conjuntos, teorías y enfoques literarios recientes, Alberto Vital (ed.), México, UNAM, 1996, p.
3Janusz Slawinski: «Las funciones de la crítica literaria», Desiderio Navarro (trad.), Criterios, n. 32, La Habana, 1994, p.
4Y aquí me acordé de Corazón.
5Nelson Simón, Cuentos del buen y mal amor, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2008, p. 7.
6Nelson Simón, ob. cit., p. 13.
7Ibídem, p. 23.
8Ibídem, p. 31.
9Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española Modificado-a-conveniencia Jámilton.
10Rubén Rodríguez González, Peligrosos prados verdes con vaquitas blanquinegras, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2008, p. 7-16.
11Rubén Rodríguez, ob. cit., p. 13.
12Así, no son extrañas las referencias a las nieves del Kilimanjaro, los reparadores de sueños, Sherlock Holmes Jámilton, los pómulos a lo Rómulo, la loba capitolina, Homero y Hécate, Lucrecia Borgia Jámilton, camarón encantado, la famosa flor sietecolor, la exhibición del célebre retrato de Dorian Gray, Niña Jámilton, Niña-contenta Jámilton.
13 Rubén Rodríguez, ob. cit., p. 20-26.
14 Rubén Rodríguez, ob. cit., p. 33. (El subrayado es mío.)

Motivos para soñar despierto

Claudia Torras Mendoza

El tiempo de los niños es
el tiempo de los cuentos,
que ni comienza, ni acaba.
Eliseo Diego

Una insondable mirada al mundo de la literatura infantil ha propuesto Ediciones Unión con el título *Un hondo bosque de sueños. Notas sobre literatura para niños* de Eliseo Diego. Con ilustraciones y una franca, a la par que emotiva, presentación de sus hijos Rapi y Josefina, se nos entrega este conjunto de textos en el que cobran protagonismo escritores, creaciones y motivos vinculados al universo de los menores a través de la sabia palabra del hombre/infante que fuera Eliseo. A partir de una estructura que compila sus trabajos relativos al estudio de la creación desde y para la infancia, nos llegan agrupados en cuatro secciones sus «Ensayos» –algunos de los cuales aparecieran publicados por Ediciones Unión en un volumen anterior con el mismo nombre–, «Textos Breves», «Programas», «Notas de clases» y «Entrevistas».

Los «Ensayos» cobran relevancia dentro de la propuesta editorial por ser los más abarcadores, al tiempo que demostrativos, de los postulados del autor. En sus reflexiones aparecen exaltados valores y temáticas, estimados como imprescindibles razones para hacer soñar y sonreír. Sobresalen textos que remiten –con su acostumbrado tono suave y esa límpida prosa que llama a la lectura- a sus primeros encuentros con las letras en la campiña francesa y refieren las deudas de su vocación con los cuentos de procedencia popular (las historias de los hermanos Grimm y de Andersen, «El Gato con botas» y «La Bella y la Bestia»), los cuales apreciara como la vía más eficaz para la traslación generacional de valores estéticos y éticos. Para Eliseo, dichas narraciones devienen pretextos para comunicar al niño la información relativa al mundo circundante, siempre que no se vea sobrepasado el nivel de su experiencia de vida y se apele a su sonrisa sin que la obra sea obligatoriamente de esencia humorística.

El regodeo en la presentación de autores significativos para la creación infantil y la inserción en su contexto histórico y geográfico no se hacen esperar. Privilegió Diego en ellos no sólo el estar dotados por la gracia de articular bellas historias sino además por la de «mirar» y «soñar» desde una perspectiva que conservase la candidez. Así sucede cuando distingue en Andersen, el no ser «en modo alguno un santo, pero sí un poeta en toda la trascendente naturalidad de su inocencia. Era incapaz de subterfugios, de trampas e ingeniosidades y de aquí que resulte incómodo situarlo en una historia de la cultura (...)»[1] La evocación de nombres como los de Perrault y Grimm, valiosos custodios de la palabra viva, le permite abundar en los rasgos propios del narrador popular, creador influido por esa poesía profunda basada en la visión minuciosa, en la prolífica celebración de detalles del mundo exterior, que suele conducir a la feliz comunión entre mundos visibles/inaccesibles.

No queda al margen de su análisis el papel del narrador en el trasvase del romance al cuento popular y, del mismo modo, enfatiza en la fascinación que despierta el universo mitológico rescatado para los niños, de quienes afirma que «mientras escuchan se vuelven partícipes del esplendor de la creación, la sienten bullir dentro de sí, pues se han hecho miembros del todo orgánico que crea (...)»[2] Se detiene, además, en el reconocimiento de los privilegios de la acción frente a la descripción e intercala entre sus criterios fragmentos de apropiaciones suyas de obras universales: adapta *El Gato con Botas* y traduce *La Bella y la Bestia*. Las visiones de lo fantástico quedan incluidas como elemento indispensable en su aproximación a *Alicia en el país de las maravillas*, aun cuando Eliseo sea firme en su contrariedad ante la definición de «literatura fantástica», en tanto centra como un propósito primordial de toda escritura la acción de «percibir al menos un breve indicio del sobrecogedor universo que nos rodea.»[3]

Cierran los «Ensayos» dos trabajos que abordan el entorno nacional. «Una ojeada cubana a la literatura infantil» realiza un breve recorrido por el género para, a partir de su valoración de los principales cuentistas reconocidos en el orbe, plantear dos axiomas básicos en la concepción del libro para los más jóvenes: la necesidad de que constituya una verdadera obra de arte y la importancia de que cubra, en primera instancia, sus apetencias personales. Por otra parte, «Tres cuentos para niños de Onelio Jorge Cardoso» sirve de pretexto para insistir en las bondades de la narrativa que rescata mitos nacionales y exalta la naturaleza autóctona a través de un lenguaje ajustado a las voces rurales, así como de una firme y certera caracterización de los personajes.

Con «Textos Breves» se abre la segunda sección de *Un hondo bosque...*, en la que se incluye un grupo de anotaciones y trabajos también de corte ensayístico, con la nota común de ser sintéticos. Entre sus títulos destacan «Un poco de silencio», que se ofrece como tregua ante la mera observación del encuentro entre el niño y el libro; «Cuentos cantados: poemas de Mirta Aguirre y música de José María Vitier», que es una celebración de la poesía como comunión entre música y verso, y «Sobre el libro de poemas para niños de Mirta Aguirre», merecido homenaje a la profesora. Junto a los anteriores aparecen «Alain Fournier: *El gran Meaulnes*», «Sobre pilotos, príncipes y cosas parecidas (sobre *El Principito*)» y «Sobre si es bueno soñar despierto». En dichos artículos, y sumergidos entre soberanos, aviadores y escritores, sobresalen, de una parte, los valores de la lectura en tanto ejercicio de la mente y del espíritu y, de la otra, la importancia de la capacidad de soñar como sana consumación de toda actitud ante el mundo que nos envuelve.

La selección de textos recogida en los apartados «Programas» y «Notas de clase» incluye un cuerpo de comentarios, enfoques y valoraciones, devenidos sugerencias y fundamentaciones sobre la escritura para niños. Muchos de los análisis tienen su origen a partir del reencuentro con los clásicos. Asimismo, resulta significativa la presentación de proyectos de cursos en los que se potenciara el estudio de determinados autores, los debates en torno a la distinción entre literatura infantil y juvenil, así como las propuestas de títulos de obligada referencia en ambos casos; todo ello aparejado al establecimiento de las condiciones para el desarrollo de tales géneros, para lo cual Diego considerara conveniente la creación de poemarios, bibliotecas especializadas y publicaciones sistemáticas.

Por último, en la sección dedicada a «Entrevistas», pueden consultarse tres enjundiosos diálogos con los rótulos «Literatura para niños» –para el Boletín del Instituto del Libro–, «Eliseo en el país de las maravillas» –una conversación con Froilán Escobar en el año 1968– y «El más exigente de los públicos» –realizada por Armando Álvarez Bravo. Destacan en ellas, la fraternidad entre la belleza y las posibilidades educativas en la obra para los pequeños, enfocada al desarrollo de la sensibilidad del ser; el cuestionamiento sobre la buena y mala escritura a partir sólo del sentido ético de la misma y la absurda consideración del género infantil como menor, en el que es –y debe ser– una premisa la misma exigente actitud del escritor.

Eliseo se vuelca en estas páginas como las inolvidables historias que le sirven de sustancia a sus ensayos –cercano, tangible– para que lo leamos y aprendamos de su noble magisterio siempre. Entre los muchos méritos de la recopilación, que tiene como protagonista a una de las figuras cimeras de las letras cubanas, podemos considerar el de traer a los lectores su exquisita visión sobre la literatura infantil, el de complacer a sus eternos admiradores con la posibilidad de tener a la mano mucho de su sabia opinión y conocimiento. Sin dudas, *Un hondo bosque de sueños...* constituye una reunión de valiosas reflexiones motivadoras de otras.

1 Eliseo Diego, *Un hondo bosque de sueños (Notas sobre literatura para niños)*, La Habana, Ediciones Unión, 2008, p. 49.
2 Ibídem, p. 84.
3 Ibídem, p. 108.

Santiago Alba Rico (Madrid, 1960) estudió Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. Entre 1984 y 1991 fue guionista de tres programas de televisión española (el muy conocido La Bola de Cristal entre ellos). Entre sus obras, se cuentan los ensayos Dejar de pensar y Volver a pensar, escritos con Carlos Fernández Liria, Las reglas del caos (libro finalista del premio Anagrama 1995), La ciudad intangible, El islam jacobino, Vendrá la realidad y nos encontrará dormidos, Leer con niños y Capitalismo y nihilismo, así como dos antologías de sus guiones: Viva el Mal, viva el Capital y Viva la CIA, viva la economía. Desde 1988 vive en el mundo árabe, habiendo traducido al castellano al poeta egipcio Naguib Surur y más recientemente al novelista iraquí Mohammed Jydair. En Cuba ha publicado La ciudad intangible y en colaboración con Carlos Fernández Liria Cuba; la ilustración y el socialismo.

Alicia Abascal Ruiz Profesora Consultante del Instituto Superior de Arte. Especialista en Literatura Infantil. Ha publicado libros y artículos sobre esta temática en Cuba y en el extranjero. Ha impartido conferencias y talleres en prestigiosas universidades en España, Estados Unidos, República Dominicana y Cuba.

Yaima

Heian Perón Araujo (La Habana, 1980) Psicóloga por la Universidad Autónoma Metropolitana de México, Master en Psicoterapia Psicoanalítica por la Complutense de Madrid. Doctorante en Psicoanálisis por la Complutense de Madrid. Tiene publicados artículos en las revistas Unión, Revolución y Cultura y Temas.

Enrique Pérez Díaz (La Habana, 1958) Escritor, periodista, crítico, investigador y editor. Ha publicado, entre muchos otros los libros para niños Inventarse un amigo, Minicuentos de hadas, País de unicornios, Monstruosi, ¿Se jubilan las hadas?, Escuelita de los horrores. También es autor de las antologías ¡Mucho cuento!, Cuentos sin edad, Entre brujas vuela el cuento, A favor de nuestros gatos, Cazador de sueños, Cuba for kids y Cuentos infantiles. Preside desde 1993 la Sección de Literatura Infantil de la UNEAC y es el actual director de la Editorial Gente Nueva. Sus artículos y ensayos sobre la literatura infantil han aparecido en diversos diarios y revistas, tanto cubanos como extranjeros.

Anabel Enríquez Piñeiro (Santa Clara, 1973) Licenciada en Psicología y Máster en Ciencias de la Comunicación, trabaja como publicista y guionista de televisión. Tiene publicado el libro de cuentos de ciencia ficción Nada que declarar (Premio Calendario de Ciencia Ficción 2005). Cuenta con gran número de ensayos, artículos y reseñas, publicados en diversos espacios, que versan sobre la literatura fantástica.

Gelsys María García Lorenzo (Camagüey, 1988) Estudiante de quinto año de Letras. Graduada del Curso de Técnicas Narrativas del Centro Onelio Jorge Cardoso. Obtuvo la Beca de creación El caballo de coral (2008). Tiene publicados los libros de cuento Vesania (2005) y Anábasis (2007).

Legna Rodríguez Iglesias (Camaguey, 1984) Especialista en Dirección de Teatro, por la Escuela de Instructores de Teatro Nicolás Guillén de Camagüey. Es miembro de la UNEAC y de la AHS. Ha publicado, entre otros, los poemarios Instalando me (Editorial Ácana, 2005), Zapatos para no volver (Ediciones Ávila, 2004) y Querida lluvia (Editorial Ácana, 2002); así como los libros para niños Arroz con Mango (Editorial Ácana, 2002) y, de próxima aparición, La naranja mecánica. Resultó finalista en el Concurso Casa de las Américas con su novela infantil El mundo de Laura.

Omar Felipe Mauri (La Habana, 1959) Licenciado en Pedagogía (1982). Poeta, narrador, guionista y profesor. Ha publicado, entre muchos otros, los libros para niños Alguien borra las estrellas (Premio La Rosa Blanca, 1997) y Cuentos para no creer (Premio La Edad de Oro, 1995). Ha fundado y dirigido la colección literaria Valle, de Bejucal, así como la Editorial La puerta de papel, en La Habana. Preside la UNEAC en Provincia Habana.

Ramón Fernández-Larrea (Bayamo, 1958) Premio Julián del Casal de poesía 1985 con El pasado del cielo. Ha publicado, entre otros, Poemas para ponerse en la cabeza, El libro de los salmos feroces, Terneros que nunca mueran de rodillas, Cantar del tigre ciego y Nunca canté en Broadway (antología personal, Barcelona 2005). Ha vivido en Tenerife, Islas Canarias, donde desempeñó diferentes oficios: escritor de publicidad, camarero, mozo de limpieza, cuidador de perros, escritor radial, vendedor de vacaciones y sacristán de una parroquia. Actualmente reside en Miami, donde hace guiones de humor para la televisión.

Mariene Lufriú (Pinar del Río, 1987) Estudiante de quinto año de Letras. Obtuvo el Premio Calendario (2008) con el poemario Todos los semáforos en rojo. Tiene publicado además La ruta incierta (Ediciones Loynaz, 2008).

Juan Manuel Tabío Hernández (Ciudad de la Habana, 1983) Licenciado en Letras (2007) en la especialidad de Letras Clásicas. Actualmente se desempeña como profesor de Griego Antiguo y Literatura Griega y Latina en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana.

Hamlet Fernández Díaz (Cabaiguán, 1984) Licenciado en Historia del Arte (2008) en la Facultad de Artes y Letras donde actualmente se desempeña como profesor de Teoría de la Cultura Artística a la vez que desarrolla la labor de crítica de arte en publicaciones como La Gaceta, Arte Cubano, La Siempreviva, Unión y Caimán Barbudo.

Anelys Alvarez Muñoz (Ciudad de La Habana, 1983) Licenciada en Historia del Arte (2007) en la Facultad de Artes y Letras donde actualmente se desempeña como profesora de Arte Contemporáneo y Arte Español.

Judith Moris (Ciudad de La Habana,) Licenciada en Letras (2000) en la Facultad de Artes y Letras donde se desempeñó como profesora de Literatura Latinoamericana I y II hasta el 2005 en que se trasladó a Barcelona, España como parte de un curso de maestría. Actualmente desarrolla su tesis doctoral en dicha institución sobre la obra de Juana Borrero.

Marlen A. Domínguez Hernández (Matanzas, 1952) Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas (Universidad de La Habana, 1975). Doctora en Ciencias Filológicas (Universidad de La Habana, 1987). Profesora titular de la Facultad de Artes y Letras. Miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Ha publicado José Martí: ideario lingüístico, Martí en los documentos de la Revolución, Lengua y crítica en José Martí, Fuego y ala: esbozo biográfíco de José Martí para jóvenes, y en volúmenes colectivos Manual de Gramática española I, II y III, Estudios gramaticales, y La lengua en Cuba. Estudios, este último coordinado por ella, además de numerosos artículos en revistas y otras publicaciones especializadas.

Loisi Sainz Padrón (Pinar del Río, 1986) Licenciada en Letras (2009), en la especialidad de Lingüística. Actualmente pertenece al Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios y se desempeña como profesora de Gramática Española.

Amaury Gutiérrez (Ciudad de La Habana, 1974) Ensayista y poeta licenciado en Letras (1998) en la Facultad de Artes y Letras. Se dedica especialmente al estudio del grupo Orígenes.

Samuel Hernández Dominicis (Ciudad de la Habana, 1987) Estudiante de 4to año de Historia del Arte en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana.

Cynthia de la C. Garit Ruiz (Sancti Spíritus, 1990) Estudiante de segundo año de la carrera de Letras de La Universidad de La Habana.

Arianna Landaburo (Ciudad de la Habana, 1989) Estudiante de 3er año de Historia del Arte en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana.

Yaima Rodríguez Delgado (La Habana, 1984): Graduada de Letras por la Universidad de La Habana en 2007. Fue editora de la revista Upsalón. Actualmente es profesora del Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios de la Facultad de Artes y Letras y Directora de la Biblioteca Especializada "Vicentina Antuña" de dicha institución.

Eloy Costa Arias (La Habana, 1988) Estudiante de segundo año de la carrera de Letras de La Universidad de La Habana.

UPsalón

Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana
Cuba
marzo, 2010